PLASTYKA



6

WARSZAWA • GRUDZIEŃ • 1936 • WYDAWNICTWA ROK II • Nr 5 (17–18–19).

PLASTYKA

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Nr 5 (17 — 18 — 19) GRUDZIEŃ 1936 r.

TREŚĆ:

ILUSTRACJE:

REDAKTOR: Mieczysław Schulz. **SEKRETARZ REDAKCJI:** Stanisław Rogoyski.

KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Zofia Czasznicka.
Zastępstwo: Anna Targońska.

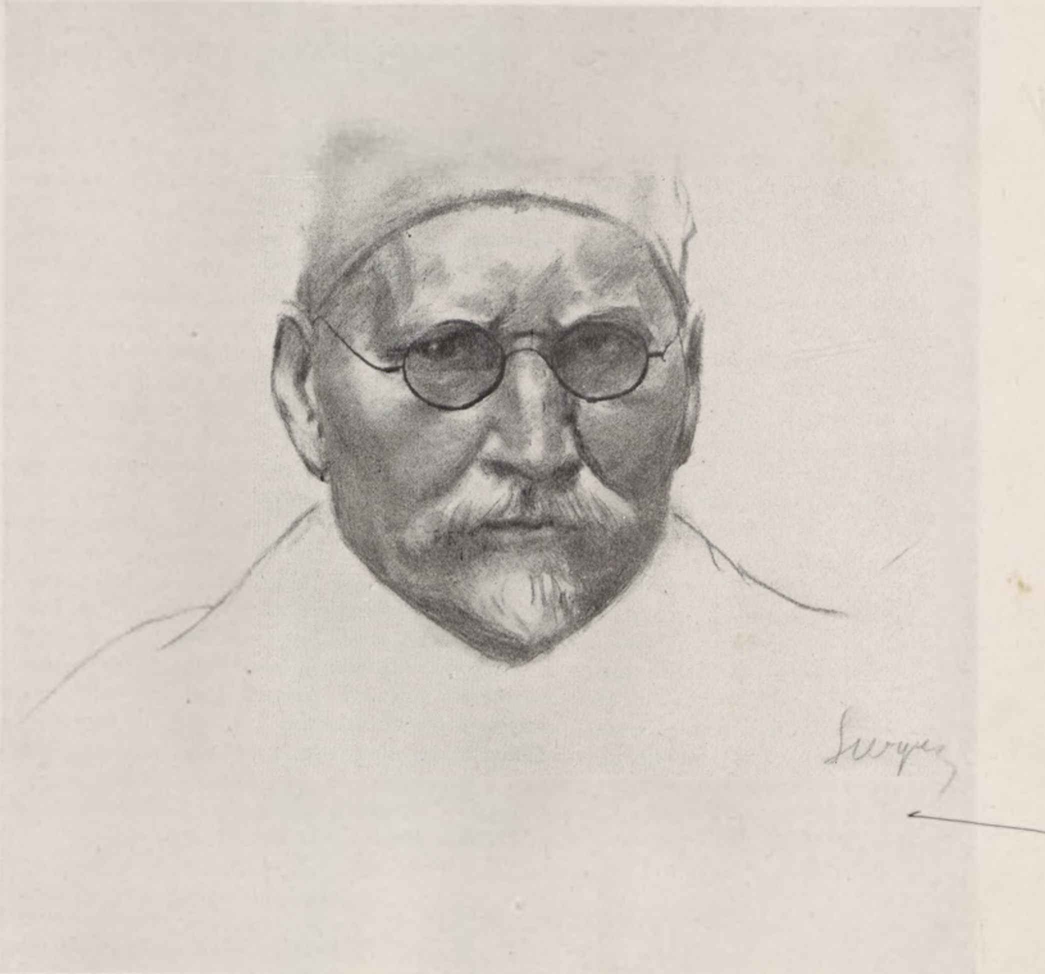
KOMITET REDAKCYJNY: Z. Czasznicka, Cz. Knothe, E. Kokoszko, E. Manteuffel, W. Wincze, St. Rogoyski, M. Schulz, M. Sigmund.

ZARZĄD WYDAWNICTWA: H. Kenarowa, E. Manteuffel, R. Schneider, W. Wincze.

WARUNKI PRENUMERATY MIESIĘCZNIKA „PLASTYKA": kwartalnie (3 zeszyty) — zł 5; półrocznie (6 zeszytów) – zł 10; rocznie (12 zeszytów) — zł 20. Cena egzemplarza pojedyńczego – zł 2; za granicą: w Europie zł 2 gr 80, w Ameryce zł 3.
Cena egzemplarza pojedyńczego Nr 4 (14 — 15 — 16) oraz Nr 5 (17 — 18 — 19) — ze względu na powiększoną objętość — zł 3.—

CENY OGŁOSZEŃ: Przed i za tekstem: $^1/_1$ str. — zł 150; $^1/_2$ str. — 80; $^1/_4$ str. — zł 40. Na okładce: 3 strona — zł 200; 4 strona — zł 250.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 13, lokal Sp. „Ład", tel. 254-82. **Konto P. K. O. 1308.**



LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852 – 1936

HELENA BLUMÓWNA

PODSTAWY DRZEWORYTU NOWOCZESNEGO

Znaczenie drzeworytu w sztuce współczesnej jest zgoła wyjątkowe, gdyż staje się on samodzielnym fenomenem w ogólnym rozwoju artystycznym. Gdy w XIX wieku grafika w ogóle nie współdziałała w kształtowaniu się podstaw artystycznych, przejmując jeno biernie aktualne podówczas dążenia i podporządkowując im swą odrębność techniczną, wiek XX oznacza zwłaszcza dla drzeworytu zupełne przeistoczenie się jego charakteru. Wytłumaczenia tego zjawiska należy szukać w dwóch przyczynach. Decydująco przede wszystkim wpływa na kształtowanie się nowoczesnego drzeworytu wyłączne oparcie się na istotnych właściwościach materiału i techniki, jak też zbieżność aktualnych tendencji artystycznych z możliwościami, które stwarza natura drzeworytu. Poszanowanie autonomii drzeworytu prowadzi do związku jego podstaw technicznych z kształtowaniem się formy. W dalszej konsekwencji zanika dawny podział pracy między artystą a rytownikiem, gdyż sam artysta przeprowadza całkowitą realizację swej koncepcji w materiale. Rozpatrując elementy nowoczesnego drzeworytu musi się przede wszystkim uznać te dwie jego podstawy. Gauguin, Vallotton i Munch inicjują odrodzenie się drzeworytu, które datować należy na ostatnie dziesięciolecie XIX wieku. Gauguin, który zwrócił się do drzeworytu zgoła przypadkowo, odkrył dla niego istotną prawdę — poznanie materiału. Formę swą kształtuje Gauguin z uwzględnieniem jego charakteru, np. drzeworyt *Porwanie Europy*, wykonany na desce o słoju wzdłużnym (na tzw. langu) przy pomocy dłutka i nożyka. Artysta operuje kontrastowaniem płaszczyzn białych i czarnych, nie przedstawiają się one jednak jednolicie, gdyż przez wyzyskanie chropowatości i nierówności powierzchni deski nastąpiło zróżnicowanie ich charakteru. Natężenie bieli i czerni ulega tedy pewnym modyfikacjom. Charakter drzeworytu Gauguina posiada niewątpliwe piętno oryginalności, a znaczenie tego artysty dla dalszego rozwoju współczesnego drzeworytu jest nader doniosłe.

Zasługę wskrzeszenia drzeworytu przyznano oficjalnie Vallottonowi, musi ją jednak bezsprzecznie podzielić z Gauguinem. Vallotton, którego wzmożony okres twórczości drzeworytniczej przypada na lata 1891—1897, wytworzył w drzeworycie swój własny styl. To, co nazwano stylem Vallottona, polega na operowaniu płaszczyznami czerni i bieli i ich zestawieniu. Płaszczyzny te pokrywają się z zarysami przedmiotów i osób przedstawionych, tak że właściwie artysta operuje sylwetami bądź to czarnymi na białym tle, bądź odwrotnie (*La manifestation*, *Les petits anges*).

Vallotton, jakkolwiek bardzo samodzielny jest wyraz jego sztuki, uległ jednak niewątpliwie inspiracji drzeworytu japońskiego, którego poznanie było wielkim zdarzeniem dla ówczesnego życia artystycznego. Wpływom japońskim ulegli w silnym stopniu Anglik Nicholson i Niemiec Orlik. Ale nawet Vallotton, aczkolwiek styl jego jest bardzo graficzny, w realizacji swych dzieł nie uwzględnia odrębnych właściwości materiału. Toteż bardziej żywotne znaczenie dla rozwoju ogólnego posiadają inne jego drzeworyty, choć mniej znane, jak *Le Mont Rose*, *Le Cervin*, *Le glacier de Rhône*, *Mont Blanc*. Artysta wskrzesza zasady drzeworytu średniowiecznego i wprowadza — jako główne czynniki kształtowania — kontur czarny na białym tle i zespoły równoległych



GAUGUIN. Porwanie Europy.

linii, na wzór dawnych szrafów. Czynniki te, które związane są ze strukturą materiału, doskonale odpowiadają formalnym tendencjom artysty, zmierzającym do konstrukcyjnego rozczłonkowania całości.

Munch natomiast w samym sposobie opracowania deski drzeworytniczej zbliża się do drzeworytu Gauguinowskiego. System Muncha jest jednak bardziej skomplikowany, wprowadza obok współdziałania płaszczyzn, zróżnicowanych mocno

przez wyzyskanie chropowatości i nierówności deski, również kontur i zespoły linii różnorodnych, związanych ze strukturą deski.
Na tle wiekowego dorobku drzeworytniczego występują określone style jako fenomeny nawskroś oryginalne. Gauguin zwłaszcza wyczuwa w materiale nowe możliwości, które ponadto odpowiadają jego chęci prymitywizowania i syntetycznego ujęcia zjawisk. System jego pozostaje w rozwoju drzeworytu bez analogii, a na dalsze jego fazy wpływa on twórczo. Vallotton natomiast ulega już inspiracjom, co wcale nie kwestionuje oryginalności jego sztuki, gdyż artysta nie zatraca swej wobec nich aktywności.
Drzeworyt nowoczesny w systemie technicznym nie oddala się w pierwszej fazie rozwojowej od ustalonych poprzednio podstaw, mimo że pod względem ideowym przedstawia się bardzo różnorodnie. Pod wpływem nowych swych zdobyczy drzeworyt zwraca na siebie powszechną uwagę, a zwłaszcza w Niemczech dzięki ekspresjonistom, a w Polsce za sprawą Skoczylasa, staje się donioslym czynnikiem w ustalaniu się nowych wartości artystycznych.
Jest rzeczą nader znamienną, że drzeworyt niemiecki oddalił się w swej istocie od świetnych tradycji średniowiecznych. Nad jego rozwojem zaciążyła natomiast całą swą siłą potężna twórczość Muncha, a przez jego system techniczny działa inicjatywa Gauguina. Elementy jednak, które stanowią istotę ekspresjonizmu, są tak odmienne i różnorodne, że oryginalność jego jest niezaprzeczona.
Artyści zrzeszeni w grupie *Die Brücke* (1906) znaleźli w drzeworycie możliwości odpowiadające ich tendencjom. I tak np. drzeworyt Kirchnera *Por-*

VALLOTTON. Manifestacja.





KIRCHNER. Portret kobiety.

tret kobiety, który porusza głębią wyrazu, wykonany został na deszczułce z langu. Artysta rozczłonkowuje nożem i dłutkiem całość, wprowadza jako elementy formalne duże płaszczyzny niejednolite, silnie zróżnicowane przez wyzyskanie nierówności powierzchni deski, silnie pooranej nierównomiernym układem linij o różnym charakterze. Ten zespół czynników formalnych odpowiada ekspresyjnym tendencjom artysty. Wyzyskał on dla przeprowadzenia swej idei strukturalne możliwości drzeworytu, nie w tym nawet znaczeniu, by charakter jego linij i konturów wiązał się z wymogami techniki czy materiału, lecz niejednokrotnie właściwości samego materiału kształtują formę, jak nierówność i chropowatość powierzchni deski, która różnicuje natężenie czerni i bieli. W ekspresjonizmie bezpośredniość wyrazu znajduje odpowiednik w bezpośrednim działaniu materiału.

Wspomniane dzieło jest nader charakterystyczne dla tendencji ekspresjonistycznych. Ekspresjonizm zaważył silnie na rozwoju współczesnego drzeworytu niemieckiego, znalazł również oddźwięk w Holandii; w Polsce przedstawicielem tej tendencji jest ostatnio Kulisiewicz.

Francja natomiast rozwinęła zrazu możliwości zawarte w drzeworytach, w których Vallotton operował współdziałaniem konturu i kresek. Kontynuuje to dzieło Raoul Dufy, również świetny malarz, a drzeworyty jego do książki Guillaume Apollinaire'a — *Le Bestiaire* — (1911) posiadają znaczenie pierwszorzędne. Artysta pozostaje również przy langu, na którym — nie bez wpływu francuskiego drzeworytu ludowego — kształtuje swe formy konkretne, syntetyczne i archaizowane, przy pomocy konturu i odpowiednich zespołów kresek i linij czarno na białym. Podobne tendencje charakteryzują twórczość Laboureura, który wprowadza kontur mocno zdecydowany i zespoły kresek. Wprawdzie znać w drzeworycie Laboureura chęć prymitywizowania, lecz dominuje nad tym tendencja konstrukcyjnego rozczłonkowania całości.
W związku z ustaleniem tych tendencji w nowoczesnym drzeworycie, okazuje się twórczość naszego Skoczylasa we właściwym świetle. Przy niezwykłej oryginalności jego sztuki wyrasta ona jednak z ogólnego podłoża ideowego swej epoki. Poza oparciem się na wspólnym systemie technicznym nie pozostaje Skoczylas odosobniony, gdy zwraca się do sztuki prymitywu ludowego, by znaleźć w niej natchnienie. Inspiracje te są bardzo charakterystyczne dla pewnych prądów umysłowości europejskiej, a drobny wyraz, który zdołali pokrewni sobie artyści nadać swym dziełom, świadczy o sile i natężeniu ich oryginalności.
Lata powojenne przyniosły jednak dla drzeworytu europejskiego zmianę podstaw kształtowania. Gdy w pierwszej jego fazie rodzaj langu i struktura jego materiału odpowiadały tendencjom zmierzającym do ustalenia formy określonej, zdecydowanej i uproszczonej, stają przed artystą dnia dzisiejszego nowe

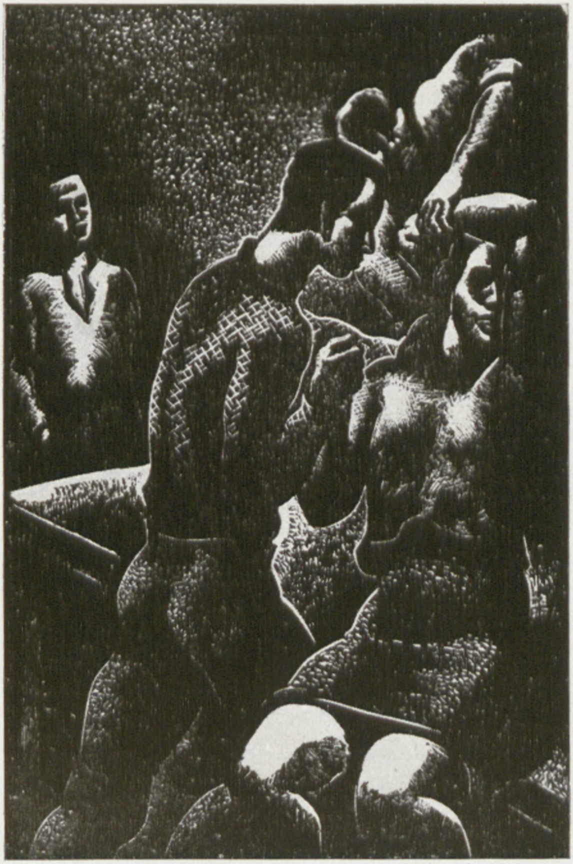


LABOUREUR.
Kłusownik.

problemy. Drzeworyt stwarza również i dla tych nowych dążeń odpowiednie możliwości. W systemie technicznym nie oddala się on zrazu od dorobku lat ostatnich; lang i dłutko są nadal również podatnym materiałem dla nowych tendencji formalnych. Kontur i struktura kresek w repertuarze form artystów — jak Pierre Falke, Louis Bouquet, Charles de Fontenay, Achille Ouvré, Galanis *(Bouclier du Zodiaque)*, w Niemczech Georg Schrimpf (zwrot ku średniowiecznemu drzeworytowi pod wpływem nadrealizmu) — są głównymi czynnikami kształtowania. U wymienionych artystów przeważa chęć konstrukcyjnego rozczłonkowania całości i operowania strukturą linij, co nie określa jeszcze zdecydowanie samego podłoża ideowego.

Bouquet wprowadza ponadto dla kontrastowania partie czerni lub bieli, a rozczłonkowanie całości ożywia rytmem kolejnych następstw, tak że oddala się od linearnej konstrukcji do bardziej swobodnej, niemal malarskiej interpretacji form zjawiskowych. Zdecydowanie wyzyskuje te możliwości Vlaminck, który z dużą pasją koordynuje bardzo zróżnicowany układ linij i kresek.

Tendencje malarskości w sztuce wzmogły się ostatnio, wytwarza się więc w drzeworycie nowy oryginalny sposób ich realizacji, uzgodniony z wymogami, które



BEN SUSSAN.
Bokserzy.



BEWICK. The Chillinghan Bull.

stawia grafika. Gallien, du Marboré, a przede wszystkim Réné Ben Sussan z całą konsekwencją realizują swe zamierzenia. Posługują się langiem, który opracowują w ten sposób, by czynnikiem kształtującym stała się linia, kreska i plama biała na czarnym tle. Poszczególne formy określają zdecydowanym konturem, dla efektów malarskich kontrastują partie bieli lub czerni, które jednak są silnie zróżnicowane. Przez wyzyskanie chropawej powierzchni deski natężenie tonu czerni ulega gradacjom, lub też przy pomocy rylca czy dłutka ożywia artysta te partie kreseczkai, punkcikami. W rezultacie następuje gradacja tonów i półtonów, które świetnie koordynują się z ideą artystyczną utworu.

Drzeworyt, jakkolwiek związany również z ogólnymi prądami ideowymi epoki, wykształca jednak dla ich zrealizowania odpowiednie czynniki formalne, które wynikają z jego podstaw technicznych. Materiał warunkuje wręcz kształtowanie się formy we współczesnym drzeworycie: zjawisko to obserwujemy zarówno w jego fazie początkowej, gdy rodzaj materiału sprzyjał raczej dążeniom konstrukcyjnym. Ostatnio z odmiennymi tendencjami artystycznymi przenosi się zainteresowanie na inne tworzywo, które wnosi ze sobą odrębne właściwości. Artyści zamienieją deszczułkę z langu na klocek sztorcowy, dłuto porzucają dla rylców. Żywe stają się tradycje Tomasza Bewicka, który skierował również i drzeworyt XIX wieku na nowe tory. Drzeworyt współczesny jednak nie nawiązuje



GIGOUX. Ilustracja do „Gil Blas" Le Sage'a.

bezpośrednio do tych tradycji, lecz odkrywając dla siebie nowe możliwości rozwojowe stara się uzgodnić z aktualną ideą artystyczną. Drzeworyt romantyczny dzieli od niego zasadnicza różnica, powstawał bowiem w luźnym związku z naturą materiału, a koncepcja utworu była wynikiem przeniesienia jej z jednej dziedziny artystycznej do drugiej, bez uwzględnienia jej charakteru, tak że niejednokrotnie drzeworyt XIX wieku robi wręcz wrażenie rysunku piórkowego. Rylec służył raczej do przeniesienia rysunku na klocek celem powielenia go. Drzeworyt romantyczny stał się jednak pod innym względem inspiracją dla wielu współczesnych artystów. Dawne książki ilustrowane (Le Sage — *Gil Blas* — z drzeworytami Gigoux, Paryż 1835 i *Don Quichotte* — ilustrowany przez Tony Johannot, 1840) skierowują uwagę na format raczej winietowy, pozbawiony sztywnych ram, na swobodne, luźnie rozrzucone w tekście przerywniki, winietki, ozdobniki itp. Przynosi również ze sobą pewne ożywienie uczuciowe, które zdaje się odpowiadać głębszym przemianom (Faworski, Krawczenko).

Kto odkrył sztorc dla dzisiejszego drzeworytu — trudno jeszcze powiedzieć, ten jednak rodzaj drzeworytu znalazł powszechne zastosowanie. Anglia zwła-

szcza, związana specjalnie z tradycjami Bewicka, uprawia go z prawdziwym zamiłowaniem. Wytworzył się w sztuce angielskiej specjalny jego typ, polegający na operowaniu linią białą na czarnym (Eric Fitch Daglish).

Posługiwaniem się rylcem pojedyńczym na klocku sztorcowym prowadzi do odrębnego stylu, niezmiernie szlachetnego w określoności swej struktury. Valentin Le Campion, Faworski, u nas Chrostowski, reprezentują ten styl drzeworytniczy w nieskalanej wprost formie.

Wprowadzenie natomiast rylców wielorakich ma dalsze konsekwencje dla kształtowania formy. W przeciwieństwie do linearnej struktury, powstaje przy użyciu rylców wielorakich forma niezmiernie zróżnicowana, dzięki gradacji tonów i półtonów, których natężenie daje malarską interpretację rzeczywistości w walorach ściśle graficznych. Z pewną powściągliwością jeszcze wzbogaca swój drzeworyt tymi niebywałymi efektami Fernand Siméon (w książce *Mon oncle Beniamin)*, z całą zaś konsekwencją wyzyskuje te właściwości Jacques Boullaire w widokach starych miast i ilustracjach książkowych. Nie jest to jeszcze oderwana od świata zewnętrznego transpozycja jego wizji, lecz raczej jego interpretacja, która dodaje mu blasku. Zachowuje się określoność obiektów, lecz ich płaszczyzny ożywia niezmiernie subtelna gra tonów i półtonów. Istną ich orgię rozpętuje w swych drzeworytach Galanis *(La Shasse)* rezygnując w zupełności z innych czynników kształtowania. Powstaje wręcz zjawa świata zewnętrznego, gdy konkretne jego kształty zostały zdematerializowane w walorach czerni i bieli, o niezmiernej skali nasilenia. Tendencję tę przenosi na grunt polski Stefan Mrożewski.

Doraźna ta charakterystyka nie może oczywiście wyczerpać wszystkich elementów współczesnego drzeworytu, akcentuje jednak dobitnie istotne momenty, stanowiące o jego rozwoju. Dzieje jego zamykają od roku 1890 niemal okres pięćdziesięciu lat; przechodził on w ciągu nich szereg faz, z których jednak tylko dwie posiadają wpływ na kształtowanie się jego charakteru. Faza pierwsza obejmuje twórczość Gauguina, Vallottona, Muncha, Dufy'ego, Laboureura, niemieckich ekspresjonistów, w Polsce — Skoczylasa, i im pokrewnych arty-

LE CAMPION. Drzeworyt do „Poésies priapiques".



stów, którzy ustalają podstawę dla dalszych możliwości rozwojowych. Czynniki kształtujące wypływają w wielkiej mierze z chęci konkretyzowania określonych form, konstrukcyjnego rozczłonkowania całości, prymitywizowania form i ich archaizowania, stąd częsty zwrot do sztuki ludowej. System formalny, w ścisłym związku z technicznym, rozbudowuje się w dwóch kierunkach: o jednym decyduje drzeworyt Gauguina, a drugi pozostaje pod oddziaływaniem drzeworytu średniowiecznego, poprzez twórczość Vallottona, a zwłaszcza Dufy'ego. Tym niemniej jednak w ramach określonych tendencji znajdują artyści dostateczne możliwości dla realizowania swych różnorodnych aspiracji. Równie żywotnie przedstawia się drugi okres współczesnego drzeworytu. Odkrywa on w materiale swym nowe, nieznane dotychczas właściwości, które stara się wyzyskać i uzgodnić z aktualną ideą artystyczną. Zapewne działa tu do pewnego stopnia tradycja Tomasza Bewicka i romantycznego drzeworytu, nie może ona jednak wpływać na kształtowanie się formy. Drzeworytnik bowiem nowoczesny nawiązał bezpośredni kontakt z materiałem, w którym ma tworzyć, i pod jego imperatywem zamierza dopiero realizowanie swej koncepcji. Dlatego też staje się drzeworyt współczesny samorodnym czynnikiem w kształtującym się rozwoju, nie przyjmuje bowiem biernie nurtujących go dążeń, lecz znajdują one w jego dziedzinie prawdziwie twórczy wyraz.

BOULLAIRE. Pas de Calais.



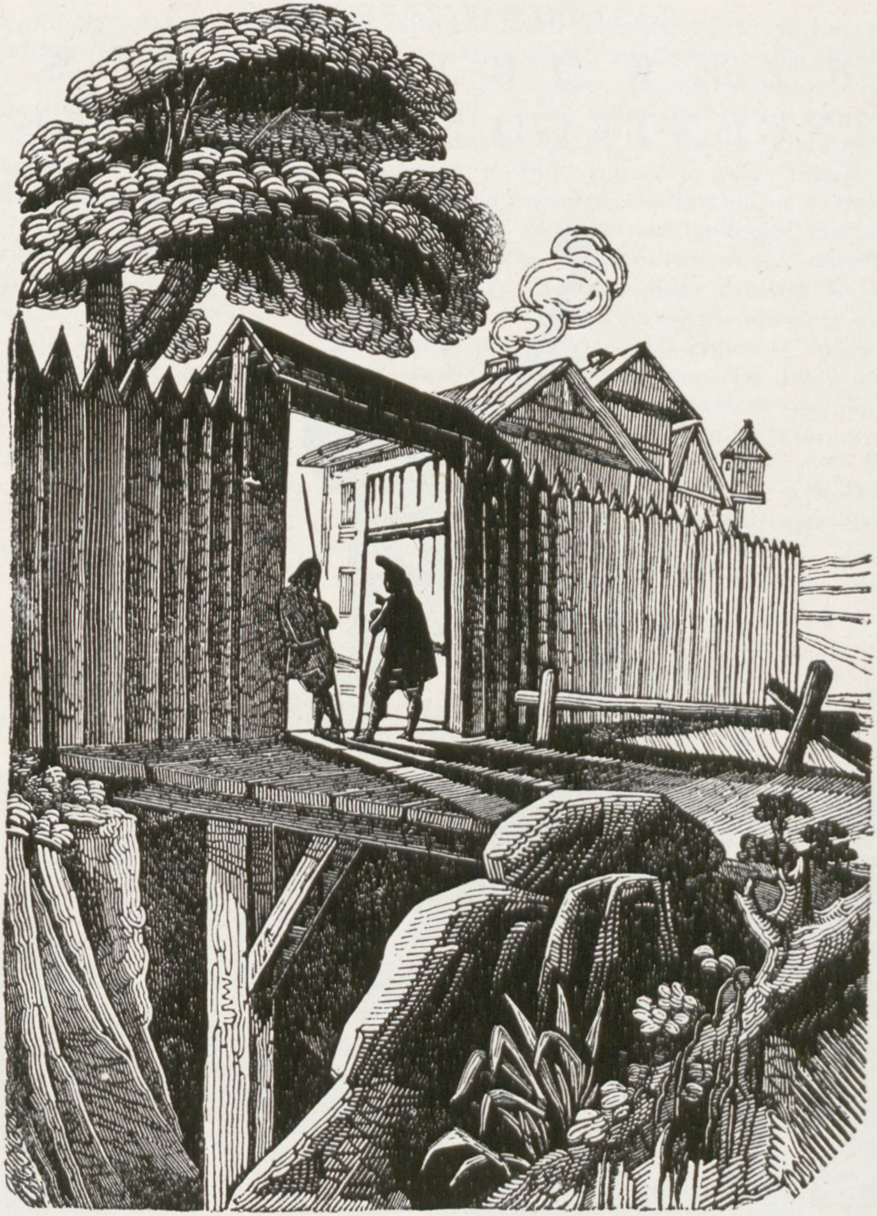
ANTONI WIECZORKIEWICZ

DRZEWORYTNICTWO WINCENTEGO SMOKOWSKIEGO



W. SMOKOWSKI. Drzeworyt do „Witoloraudy" J. I. Kraszewskiego.

Wincenty Smokowski jako drzeworytnik zjawia się dziś wśród nas w charakterystycznym renesansie swej popularności. Piszą o nim, zapomnianym od pół wieku z górą, rozprawy i książki. Pani Olga Reichenstein-Mehlerowa, historyk sztuki ze Lwowa, poświęca mu studium; najznakomitszy nasz drzeworytnik dzisiejszy, Stanisław Ostoja-Chrostowski, w drzeworytnictwie Smokowskiego widzi temat godny opracowania. Nasi graficy z zapałem wyszukują egzemplarze „Witoloraudy, pieśni z podań Litwy" Józefa Ignacego Kraszewskiego, ozdobionej „50-ma drzeworytami oryginalnymi Wincentego Smokow-



332 W. SMOKOWSKI. Drzeworyt do „Witolorаudy" J. I. Kraszewskiego.

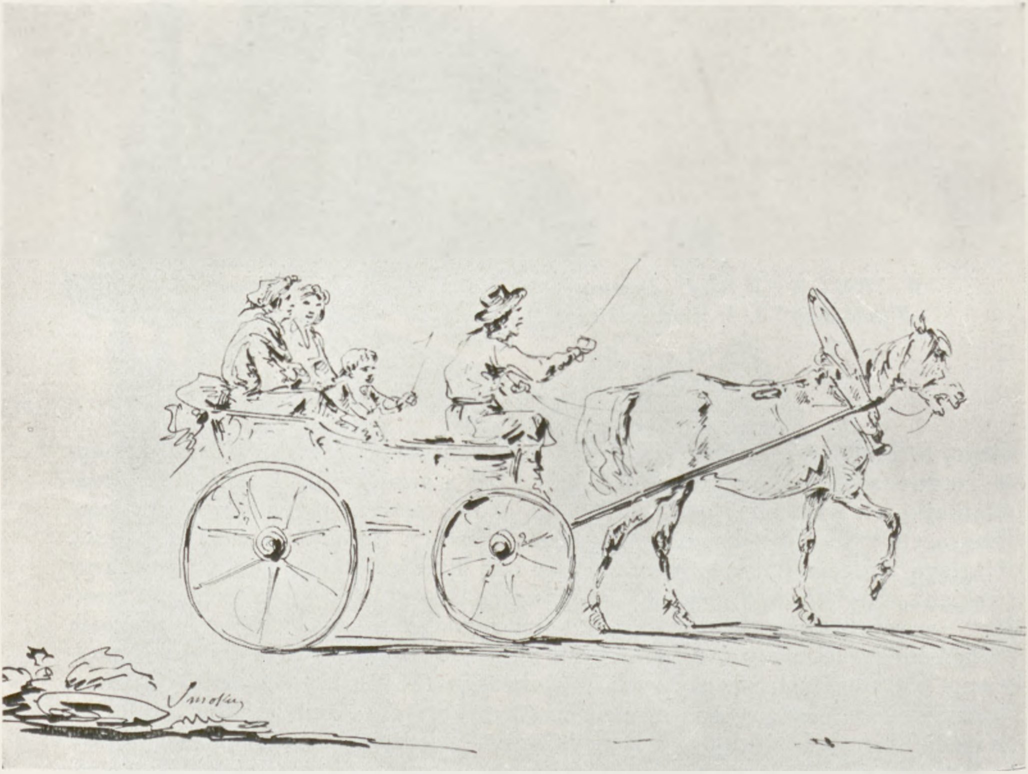


W. SMOKOWSKI. Drzeworyt do „Witoloraudy" J. I. Kraszewskiego.

skiego, b. prof. Mal. b. Ces. Wil. Uniw." Z nabożeństwem biorę do ręki „Snopka Nadwiślańskiego" (Warszawa 1844), czy noworocznik Korwella „Niezapominajkę" z winietami odbitymi z klocków ciętych przez Smokowskiego. Drzeworytów tego płodnego artysty jest zresztą w wydawnictwach z połowy ubiegłego stulecia bardzo dużo. Zdobią one i „Bibliotekę starożytną pisarzy polskich" K. Wł. Wóycickiego (Warszawa 1843), tegoż: „Niewiasty polskie" oraz „Album Warszawskie", oba wydane w roku 1845; i Augusta Wilkońskiego „Ramoty i ramotki" i Fr. Radziszewskiego „Kalendarzyk polityczny". W obrazach starożytnych Wóycickiego (1842) jest dwanaście drzeworytów Smokowskiego, robionych podług dawnych rycin i drzeworytów, a w „Starożytnej Polsce" Lipińskiego i Balińskiego — wizerunki herbów ziem i miast. Ta lista nie obejmuje na pewno wszystkiego. Ilustratorskie zamierzenia i projekty Smokowskiego obejmowały i „Pana Tadeusza" i — jak sądzić można z serii rysunków piórem i albumów po nim pozostałych — szereg powieści; jakich? — rozwiązać nie było by zbyt trudno. Na fali zainteresowania się Smokowskim ukażą się być może nowe, odkryte dzieła jego sztuki drzeworytniczej. Owa fala zainteresowania, która wyłoni wkrótce pracę monograficzną, poświęconą specjalnie drzeworytowi Smokowskiego, zwalnia piszącego te słowa od obciążania niniejszej notatki szczegółami biograficznymi i bibliograficznymi. Chodzi bowiem jedynie o przypomnienie Smokowskiego i tajemnicę powrotu jego popularności. Toteż, tylko aby umiejscowić go w czasie i przestrzeni, przypomnieć tu trzeba pokrótce ogólnie znane wiadomości z jego życia i artystycznej kariery. Zawiera je wspomnienie pośmiertne, drukowane w roku 1876 w „Kłosach" (Nr 562, t. XXII).

„Współczesny znakomity rysownik i malarz historyczny — czytamy w tym wspomnieniu — urodził się w roku 1797. Kształcił się w swym zawodzie w Akademii Petersburskiej; jeszcze jako odznaczający się uczeń kilkakrotnie otrzymywał medale. Kiedy Mickiewicz pierwszy raz drukował Wallenroda, na prośbę wielkiego poety do tegoż wydania Smokowski zrobił kilka rysunków, które w odbiciu litograficznym dołączone zostały".

„Po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych, zobaczywszy, że jako artysta nie znajdzie sposobu do życia, zapisał się na wydział lekarski Uniwersytetu w Wilnie, na którym otrzymawszy stopień lekarza, był obok tego nauczycielem rysunków i malarstwa przy Uniwersytecie Wileńskim. Następnie przybył do Warszawy i tu objął posadę lekarza miejskiego. Pełniąc swe obowiązki,



W. SMOKOWSKI. Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

wolny czas poświęcał ulubionej sztuce, już malując obrazy olejne, już rysując ołówkiem. Obrazy olejne na wystawie warszawskiej chlubne znalazły uznanie; z tych zwracały szczególnie uwagę Jan Kochanowski z Urszulą, Jagiełło i Jadwiga oraz Sceny ludowe".

„Wśród obudzonego ruchu literackiego okazała się potrzeba drzeworytów. Smokowski postanowił podnieść i wskrzesić ten rodzaj rytownictwa, tak rozpowszechniony u nas w XVI wieku. Z zapałem młodzieńczym wziął się do pracy, a po pierwszych usiłowaniach dla własnej nauki po dwakroć przedsiębrał podróż do Paryża, i w zakładach ksylograficznych starannie badał sztych na drzewie. Sam rysował i rytował; drzeworyty, jakkolwiek dobrze rysowane i wycinane, z powodu braku umiejętnych preserów nie wychodziły należycie z wyjątkiem jedynie odbijanych w znakomitym podówczas Zakładzie Typograficznym Stanisława Strąbskiego".

„Smokowski naukowo wykształcony, biegły lingwista, jako pisarz kreślił życiorysy artystów: Orłowskiego, Rustena, Wańkowicza, pisał prócz tego wiele artykułów ze sfery sztuki w „Atheneum" J. I. Kraszewskiego, „Album Warszawskim", w „Wizerunkach Naukowych Wileńskich", „Dzwonie Literackim" i wielu innych".

„Najwyższej wartości są Smokowskiego Albumy, obejmujące rysunki kredą i ołówkiem wykonane, którymi zbliżał się wielce do słynnego Orłowskiego. Z nich kilka w drzeworytach podały „Kłosy" w latach 1865 i 1866. Od lat kilkunastu opuściwszy Warszawę, przeniósł się na stałe mieszkanie do wsi Krykiamy, w powiecie święciańskim, majętności brata swej żony, pracując zawsze w ulubionej sztuce. Tu też w dniu 19 lutego r. b. w sędziwych latach, licząc rok 79 swego życia, umarł".

Z zacytowanego powyżej wspomnienia pośmiertnego wyłania się postać artysty fragmentarycznie wprawdzie i pobieżnie, ale za to w atmosferze jego czasów, w pojęciach i sądzie ludzi, którzy byli jego pracom współcześni. A nie jest to bez znaczenia, gdybyśmy chcieli odnaleźć miarę, jaką współcześnie odmierzano znaczenie i zasługę Smokowskiego. Zasługę bowiem przypisywano mu dużą i znaczenie oceniano wysoko. Już w roku 1844 przecież pisał F. M. S. (Obieszczański) w szkicu „Drzeworytnictwo polskie", drukowanym w „Bibliotece Warszawskiej" (t. III. str. 660):

„W Polsce dopiero przed kilku laty zaczęły się na nowo pojawiać drzeworyty. Cała zasługa w tym względzie należy się jednemu z uczniów Rustena, utalentowanemu artyście Wincentemu Smokowskiemu, który od roku 1842 zacząwszy rytować w drzewie, odtąd stale się w ich robocie wydoskonalał, jak tego dowodzą ostatnie jego prace umieszczone w „Snopku Nadwiślańskim" w roku 1843, w Warszawie wydanym, gdzie drzeworyty mianowicie w technicznym względzie znaczne okazują postępy".

Był więc Smokowski, zdaniem współczesnych, odnowicielem drzeworytu w Polsce, był pierwszym nowoczesnym drzeworytnikiem-artystą. Ta jego pozycja już najzupełniej usprawiedliwia zainteresowanie, jakie dla grafików współczesnych budzić może jego sztuka. Ale to nie jedyny bynajmniej tytuł do

W. SMOKOWSKI. Drzeworyt do „Witoloraudy" J. I. Kraszewskiego.





W. SMOKOWSKI. Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

odrodzenia popularności drzeworytu Smokowskiego. Ważniejsze może jest to, że drzeworyty Smokowskiego są ciekawe artystycznie, że artysta też jest rasowym grafikiem, rozumiejącym doskonale autonomiczność swej sztuki, jej własną wymowę, osiągając technikę drzeworytu. I że był tak doszczętnie zapomniany.

Drzeworyt u nas w drugiej połowie wieku XIX przestał być uważany jako samoistna gałęź sztuki. Wchodził coraz bardziej, aż oddał się zupełnie w służbę reprodukcji. I na tym polu, osiągając nawet wysoki stopień doskonałości technicznej, ustąpić musiał bardziej precyzyjnymi środkami rozporządzającym technikom grafiki metalowej. Dopiero czasy nam współczesne przynoszą odrodzenie drzeworytu, odnajdującego swą własną tradycję w drzeworycie ludowym, a później sięgającego niekiedy do odrodzonej sztuki drzeworytniczej rosyjskiej. Dorobek drzeworytniczy Smokowskiego, zapomniany, zagu-

biony w lekceważonej epoce sztuki polskiej, w epoce, do której nie sięgano już pamięcią, a nie sięgano jeszcze historią, pozostał dla całego ruchu nad współczesnym odrodzeniem sztuki drzeworytniczej stracony. Nikt nie korzystał ani z jego doświadczeń, ani z jego artystycznych wyników. Toteż gdy dzisiaj zwrócono uwagę na zapomnianego Smokowskiego — różne są drogi takich znalezisk historycznych, ale ich mechanika nie jest bynajmniej całkowicie przypadkowa — stał się on do pewnego stopnia rewelacją. Drzeworyt współczesny znalazł swego prekursora, który w wielu wypadkach — uwzględniając oczywiście różnicę stulecia — dochodzi do tych wyników, jakie drzeworytnictwo współczesne uważało za własne i wyłączne swoje zdobycze.

Drzeworyt dzisiejszy odkrył samoistne wartości artystyczne tej sztuki w drzeworycie ludowym, bogacąc je zdobywaniem arkanów technicznych drzeworytu.

Smokowski opierał się na drzeworycie szesnasto- i siedmnastowiecznym, a technikę i właściwości drzeworytu studiował równie poważnie. I nade wszystko odczuwał w sposób tak nam bliski samodzielność drzeworytu. Nie zamykał

W. SMOKOWSKI. Drzeworyt do „Witolorandy" J. I. Kraszewskiego.





W. SMOKOWSKI. Drzeworyt do „Witoloraudy“ J. I. Kraszewskiego.

go w prostokącie ramki, lecz komponował swobodnie, wyczuwając doskonale jego walor, jako odcisku czarnej kreski na białym tle papieru. Kreska Smokowskiego jest swobodna, a jednak bardzo precyzyjna i posłuszna zamierzonemu efektowi. To nie jest drzeworyt „z rysunku“, powierzony jedynie na deskę z techniczną wprawą. Nikły, choć swobodny rysunek Smokowskiego dopiero w drzeworycie nabiera mocy, tężejąc w efektach czarności, w mocnej, niezawodną ręką ciętej linii. Kreska jest tu — jakże często — wartością sama w sobie, nie służąc do naśladowania niczego, lecz ciesząc oko swym biegiem. Z zagęszczenia aż do czerni zupełnej niekiedy wydobywa się znów swobodnie w szerszym rozstawieniu, by na nowo skupić się w ciemnej plamie, w którą zatapia się nie gubiąc swej drogi.

To już nie wystarczy chcieć wydobywać takie efekty, ani rozumieć ich walor. Trzeba posiadać pewność ręki, która nie może się cofać i poprawić. I właśnie owa niezawodność daje taką swobodę drzeworytom Smokowskiego. Swobodę, ale nie łatwość, cechującą np. jego rozliczne rysunki piórkowe, znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie, które — być może, że to sugestia złudna — sprawiają wrażenie notat do drzeworytów, choć nie wszystkie z pewnością przeznaczone były do cięcia w drzewie.

Drzeworyty i rysunki Smokowskiego, zwłaszcza te, które ze względu na temat nie są podane schematowi archaizacji, ważnej, a tak charakterystycznej i ulubionej w czasach rozwiniętego historyzmu i wiążących się z romantyzmem zamiłowań do średniowiecza, lecz przedstawiają świat artyście współczesny, a w każdym razie bezpośrednio mu bliski, wykazują nie tylko bystry i wyczulony zmysł obserwacyjny, ale i własny stosunek do otaczających go spraw i ludzi. Humor rysunków i drzeworytów Smokowskiego o tych tematach nie przejawia się w manierze karykaturzysty, o co, przy ogromnej ilości jego rysunków, było by najłatwiej. Jego spojrzenie na świat jest bystre, ale pogodne, a w obserwacji śmiesznych stron ludzi i obyczaju nie ma nic złośliwości, ani karykaturalnego szablonu. Na śmieszne sprawy małych nawet ludzi patrzy Smokowski z poszanowaniem ich wartości i znaczenia dla takich właśnie ludzi małych. Nie gniewa się na nich i nie gromi ich, ale rozumie, a humor jego ma w sobie jakby tchnienie humoru dickensowskiego.

Smokowski nie ogranicza się do obrazków — ilustracji scen. Opracowuje książkę: winiety, inicjały, okładkę. Tego rodzaju jest np. jego współpraca przy „Witoloraudzie“, wydanej w roku 1846 u Zawadzkiego w Wilnie. I ten stosunek do swej pracy graficznej znów zbliża go do naszych pojęć o zadaniach sztuki graficznej, choć oczywiście jego gust i sposób wykonania tego zadania jest inny od nam współczesnych. Ale nawet i pod tym względem

swoisty wdzięk drzeworytów Smokowskiego jest nam bliski, zrozumiały i przemawiający do nas.

Gdy z drzeworytami Smokowskiego obcujemy dłużej, odnajdujemy coraz to nowe nici wiążące je z drzeworytem współczesnym. Przede wszystkim niewątpliwie dlatego, że Smokowski rozumie drzeworyt tak, jak my go rozumiemy współcześnie, chociaż to zrozumienie wypowiada oczywiście w inny, niż my, sposób. Toteż słuszną jest rzeczą, że dziś w okresie rozkwitu polskiego drzeworytu odmierzyć pragniemy sprawiedliwość talentowi i zasłudze Smokowskiego-drzeworytnika. A pamiętajmy, że przy tej sposobności wyłoni nam się z czasów niesłusznie może tak zapomnianych i niezauważonych sylweta interesującego człowieka, wszechstronnie obdarzonego talentami i — co dziwniejsze — artysty, którego znaczenie oceniali jeszcze współcześni, a o którym później przez lat wiele zapomniano.



STANISŁAW ROGOYSKI

II MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA DRZEWORYTÓW W WARSZAWIE

II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów, zorganizowana przez Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, należy bez wątpienia do najciekawszych pokazów artystycznych, jakie mogliśmy ostatnio oglądać. Trzeba przy tym wiedzieć, że owa „Triennale" drzeworytnicza jest najpoważniejszą na świecie rewią współczesnej ksylografii.

23 narody, 253 artystów, 595 prac. O sto prac mniej niż na pierwszej wystawie. Ujemnie tego się nie odczuwa, gdyż prace przed wystawą podlegały selekcji jury, co w 1933 r. nie miało miejsca. Jaskrawy natomiast jest zupełny brak



ERIC GILL. Apokalipsa. Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Wielkiej Brytanii).



ROCKWELL KENT. Grubasek (Big boy). Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Stanów Zjednoczonych A. P.).

sowieckich artystów, którzy zeszłym razem zdobyli sukces głośny i zasłużony. Teraz z bliżej nieokreślonych „względów natury technicznej" prac nie nadesłali. Ciężar gatunkowy obecnej wystawy jest mimo to poważny, co zawdzięczać należy w znacznej mierze temu, że zainteresowanie wystawą wyraźnie wzrosło wśród artystów zagranicznych. Wielka Brytania, reprezentowana pierwszym razem przez jedną artystkę, dziś ma na wystawie 21 grafików! Niemcy — 25 artystów, gdy w 1933 roku — tylko 8. Stany Zjednoczone A. P., które poprzednio miały 7 przedstawicieli, dziś mają 15. Austria, mimo że jakością zawiodła, wysłała aż 23 artystów; na pierwszej wystawie miała ich zaledwie dwóch. Bułgaria, Estonia, Węgry, choć przysłały tylko po kilku artystów, jednak wyglądają znacznie okazalej niż w r. 1933. Nie wszystkie oczywiście kraje obesłały wystawę równomiernie. W większości wypadków główną rolę odegrał przypadek, a nie jakaś świadoma selekcja twórczości poszczególnych narodów. Mimo to jednak wystawa jest bardzo bogata i zapoznaje nas dość wszechstronnie ze stanem współczesnego drzeworytu.

Bardzo mocno przedstawili się Anglosasi. Mają prawdziwie współczesny zmysł precyzji. Opowiadają się zdecydowanie przy rylcu i twardym, sztorcowym drzewie. Stany Zjednoczone A. P. wystąpiły bardzo poważnie. Dały kilka rycin

wprost znakomitych (Cheffetz, Kent, Nason). Dział amerykański imponuje nieprawdopodobną czystością techniki, a przy tym subtelnym choć uzbrojonym w rzeczowość podejściem do formy. Obcym akcentem w tym dziale jest niespokojny, impresyjny von Neumann (zapewne Niemiec). Angelo Pinto, a zwłaszcza Salvatore Pinto też nie tylko z nazwiska wydają się obcy przy Amerykanach. W ich rycinach jest młodzieńczy wdzięk, ale i łatwość „smaczków".

Wielka Brytania reprezentuje się na wystawie okazale. Zbliżona do Ameryki zarówno swoistym obiektywizmem jak i techniką, jest jednak bogatsza w gatunki. Sporo tu chłodnego estetyzowania; stylizacji — linearnych (Gill, Buckland Wright) lub budowanych dekoracyjnie (Morgan), a nawet tak dziwacznie rozhuśtanych, jak u Gertrudy Hermes. A obok tego rzeczowe, uczciwe drzeworyty ilustracyjne Raverata, bliskie tradycjom XIX-wiecznym. Najlepszą bodaj pozycją w zespole angielskim jest Klara Leighton. I w jej pracach tkwi charakterystyczny dla Wielkiej Brytanii — akcent stylizacji, jest on jednak ściszony i wsparty dużymi zaletami kompozycji, rysunku i rylca.



HANS PAPE. Ilustracja do książki I. M. Wehnera „Stadt und Festung Belgerad". Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Niemiec).



JACQUES BOULLAIRE. Kobiety. Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Francji).

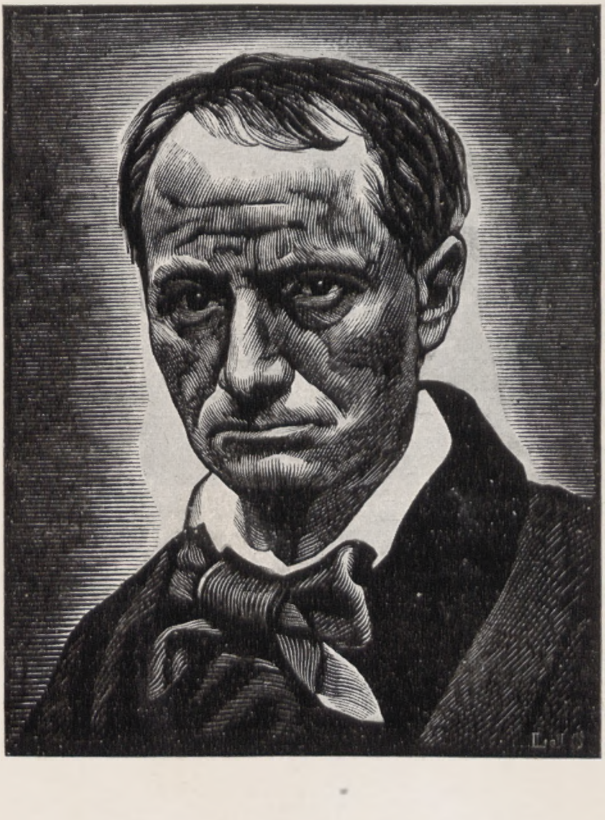
Z trzech grafików kanadyjskich wymienić można Bergmana, solidnego w technice, nieco zmanierowanego jednak w formie. Holendrów mamy dwóch na wystawie; z tych Frankena znamy już z poprzedniej wystawy, jako pełnego charakteru rysownika. Belgowie są słabi, choć bardzo różnorodni. Jest ich dziewięciu. Mimo dwudziestu paru nazwisk, słabo też wypadł zespół Austrii. Brak tu zupełnie nowoczesnej precyzji. Mocne są bardzo tradycje akademickiego naturalizmu. Liczne drzeworyty barwne (przykre landszafty Francka i innych). Bardziej rzeczowo i współcześnie prezentuje się Bröckl i Schimkovitz. Szkoda, że Lobisser — laureat Austrii z I Wystawy Drzeworytów — nic teraz nie nadesłał.

Niemcy zaprezentowały się na wystawie zgoła inaczej niż w r. 1933. Wtedy dominował Pechstein. Dziś w Niemczech ekspresjonizm jest na indeksie. Zapewne, że skłonność do „wyrazu" jest u Niemców we krwi, ale teraz została znacznie utemperowana. Szeroko, brutalnie ciętych rycin jest na wystawie bardzo mało. Obowiązuje tu raczej porządek, zgoła zresztą odmienny od krystaliczności Anglików. Pięknym przykładem tej dyscypliny jest Rössing — zwar-

ty, niemal łaciński w formie i ekspresji. Bardzo niemiecki przy całej nowoczesności jest Pape w swych licznych ilustracjach. Mały, spokojnie cięty rylcem a obiektywny i syntetyczny w podejściu do natury — jest „Pejzaż zimowy“ Visenebera, prosty, piękny i rzetelnie nowoczesny.

Prace 20 Francuzów mówią wprawdzie o ojczystym drzeworycie sporo, ale dość bezładnie. Brak jest na wystawie takich świetnych nazwisk, jak Masereel, Galanis, Lespinasse, Ben Sussan. Jest natomiast Boullaire z niesłychanym bogactwem graficznych środków w „Starych drzewach“, Soulas z bardzo dobrym portretem Baudelaire'a, ciętym planowo i z wyrazem, jest pełen wyszukanej prostoty Burnot ze swymi dyskretnie barwionymi krajobrazami, ciętymi piękną kreską; jest też Savignon. Zespół francuski cechuje jak zwykle duża różnorodność techniczna i przysłowiowy dobry smak (regulujący równie przysłowiową swobodę).

W szwajcarskim drzeworycie znać jeszcze tradycje niemieckiego ekspresjonizmu, zresztą w dość zdyscyplinowanej, dekoracyjnej formie. Hołdują im tacy zdolni graficy, jak Eglin, Cleis, używający dłuta i dużych desek. Nowoczesnym drzeworytnikiem szwajcarskim jest młody Aldo Patocchi, znakomity technik „sztor-



LOUIS JOSEPH SOULAS. Baudelaire. Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Francji).



ADOLFO ORRU. Odpoczynek. Drzeworyt. Z. H. M. W. D. w I. P. S. (dział Italii).

cowy". Wystawił on m. in. 4 niewielkie ryciny „Roboty w polu", bardzo mocne w kompozycji i charakterze.

Grupę włoskich drzeworytów cechuje na ogół szacunek dla tradycji klasycznej i dążność do wirtuozerii technicznej. Takim jest Zetti i Dessy. Bardzo opanowanym, kubizującym nieco modernistą fakturowym jest Orrù. Zwolennikiem ekspresji szerokiego dłuta jest d'Aloisio da Vasto. Drzeworyt pełen głębokich, malarskich efektów dał Biasi: „Sardynia mistyczna" jest jedną z najpiękniejszych rycin na wystawie.

O jedynym reprezentancie Hiszpanii trudno jest powiedzieć coś pozytywnego. Bałkany nie zarysowały się zbyt mocno na obecnej wystawie. Bułgaria dała duże, zamaszyste plansze o charakterze dość surowym. Poważniejszy poziom przedstawiają Staikoff i Karszowski. Z Jugosławii drzeworyty nadesłało dwóch artystów. Są one jednak mało pogłębione. Z dwóch rumuńskich artystów dość interesująca jest Nina Arbure, wycinająca swe drzeworyty szeroko, ale z nowoczesnym zmysłem konstrukcji. Węgry mają w swej reprezentacji Molnara, który, jak wiadomo, jest sławą europejską. Jest to znakomity wirtuoz rylca, zawzięty w stwarzaniu własnego stylu graficznego, własnej aksamitnej czerni.

W formie jednak nie ma wielkiej kultury; zbliża się czasem do maniery podszytej ekspresjonizmem. Wszyscy Węgrzy mają w swych drzeworytach pewną nieostrożność, zwłaszcza w ostrych zestawieniach czerni i bieli. Ilustracje Budaya, cięte rylcem, mają dużo dekoracyjnego wdzięku, smak jednak nie zawsze w nich jest wysokiej próby. Gaboriani operuje subtelnością zdyscyplinowanych, skąpych śladów rylca na szerokiej, czystej czerni („Praca w polu").

Zespół Czechosłowacji (10 grafików) reprezentuje bardzo różnorodne podejścia, zarówno do natury jak i do techniki drzeworytniczej. Jest tu i konwencjonalny realizm, i ekspresjonizm niemiecki, i charakterystyczne dla Czechów ślady frankofilstwa. W zespole tym znajduje się paru drzeworytników wysokiej klasy. Fiala (nagrodzony na poprzedniej wystawie) dał doskonałe, żywe ilustracje. Bardziej syntetycznie i znacznie spokojniej cięte są drzeworyty Boudy, nowocześniejsze w formie i pełne smaku. Interesujące połączenie malarskiej swobody i graficznej subtelności obserwować można w rycinach, które nadesłał Svolinsky.



PAL MOLNAR. Matka Boska z Dzieciątkiem. Drzeworyt. Z H M. W. D. w I. P. S. (dział Węgier).



KAREL SVOLINSKY. Głowa romantycznego poety. Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Czechosłowacji).

Z nielicznie obesłanych krajów bałtyckich ciekawiej przedstawia się Estonia. Używający rylca świadomie i pewnie, „postkubistyczny“ i monumentalny Laigo — bliski jest francuskiej sztuce. Bardziej obiektywny i tradycjonalny w formie, rzetelny w rzemiośle a przy tym ulegający w pewnych wypadkach („Stary Tallin“) wpływom ksylografów sąsiedniej Rosji — jest Mugasto. Z trzech przedstawicieli Szwecji wyróżnia się Bernhard — drobnofakturowy, suchy nieco w technice i chłodny w swoistym realizmie. Dania, nieobecna w 1933 r. na wystawie, nadesłała prace jednego tylko artysty — Axela Salto. Są to dość duże plansze rysowane zawile i zamaszyście, według jakiegoś uparcie indywidualnego stylu dekoracyjnego.

Listę krajów europejskich zamknąć wypada Polską, reprezentowaną przez pięćdziesięciu przeszło artystów. W zestawieniu z poprzednią wystawą, ostrym musi się wydać brak ś. p. Skoczylasa. Nie nadesłali prac: Wąsowicz, Gardowski i paru innych. Jest natomiast trochę nowych nazwisk, które w zespoleniu z grupą uznanych wielkości naszej ksylografii tworzą ekipę wcale groźną



JADWIGA HŁADKI. Pejzaż. Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Polski).

w tej międzynarodowej konkurencji. Z młodych artystów, nie występujących na wystawie w r. 1933, wymienię przede wszystkim Zylberberga i Fijałkowską. Są to mocne talenty, które śmiało wychodzą poza szkołę Skoczylasa: są fakturowi i obcy prymitywizmowi ludowego drzeworytu: romantyczni raczej niż klasyczni. W pracach młodego pokolenia zwraca uwagę exlibris Chołodnego, pięknie narysowany białymi śladami rylca. Mniej wykwintny, ale ujmująco rzetelny w robocie jest Chasewicz. Duży talent Hładkówny pogłębia się z każdym rokiem: ryciny jej zwracają dziś uwagę nie tylko już dobrym smakiem i dekoracyjnym wdziękiem, ale autentycznymi wartościami graficznymi.

O czołowych artystach z obfitego zespołu polskiego nie chciałbym powtarzać drukowanych już wielokrotnie opinii. Wymienię tylko nazwiska tych, którzy bezsprzecznie wysuwają się na czoło polskiego drzeworytu. A zatem (wymieniając alfabetycznie): Ostoja-Chrostowski, Cieślewski - syn, Kulisiewicz, Mrożewski.



PIOTR CHOŁODNYJ. Ex-libris. Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Polski).



MARIA RUŻYCKA. Dzieci góralskie. Drzeworyt. Z II M. W. D. w I. P. S. (dział Polski).

WIKTOR PODOSKI

UWAGI O DRZEWORYCIE ROSYJSKIM

Krawczenko ma zasadniczo jeden *genre* drzeworytniczy. Zmiany, jakie widzimy w rycinach tego artysty, są właściwie zmianami w obrębie jednego rodzaju ujęcia graficznego. U Faworskiego zaś zmiana staje się przebudową od podstaw całej wizji artystycznej. Przepaść dzieli monumentalne ilustracje do „Księga Rut" (1925 r.), zharmonizowane z czcionką drzeworytu do „Domku w Kołomnie" Puszkina (1926 r.), od pełnego skromnej mądrości frontispisu do „Nocy noworocznej" Spasskiego (1932 r.). Toteż śledzenie przemian w rozwoju twórczym tej wielkiej indywidualności, której i Krawczenko również ulegał, nie może być obojętne dla każdego, kto się interesuje współczesną „szkołą" sowieckiej ksylografii. Do niedawna przeważał w niej zdecydowanie drzeworyt czarny na białym tle i pod tym względem nie uczyniono właściwie żadnego wyłomu w tradycji, gdyż taki charakter miała rycina cięta w drzewie na przestrzeni czterech stuleci, aż do końca XVIII wieku. Czarny na białym



KRAWCZENKO.
Drzeworyt.



FAWORSKIJ. Drzeworyt do „Księgi Rut".

tle papieru był drzeworyt linijny, konturowy drugiej połowy XIV i pierwszej XV stulecia. Później widzimy proste, krótkie, poprzeczne kreski, biegnące wzdłuż konturu. Drzeworyt czasów Dürerowskich stosuje kreskę długą i rozmaicie giętą, a także rozmaite kombinacje kresek krzyżujących się ze sobą. Są już i całe płaszczyzny szare, o różnolitym natężeniu szarości. Jednak jest to raczej uplastycznianie kształtu, niż prawdziwy światłocień w pełnym znaczeniu tego słowa.

Nazwijmy wszystkie te drzeworyty kreskowymi, w odróżnieniu od drzeworytu

fakturowego, o którym będzie mowa poniżej. Drzeworyt kreskowy może być walorowy, lecz przeważnie waloru nie uwzględnia, a zwłaszcza szerszej gamy walorowej. To znaczy, że możemy spotkać w takiej rycinie, w rozmaitych jej partiach, biel (tło) i podobne kreskowania, wprost przeciwnie, jak w obrazie barwnym, gdzie użycie w dwóch miejscach tej samej barwy i tego samego waloru byłoby błędem. Kreskowe i niewalorowe są drzeworyty Faworskiego do obu wspomnianych książek: „Księgi Rut" i Puszkina. Można także powiedzieć, że kreskowanie zostało w nich użyte do zapełnienia, a nie uplastycznienia kształtu (zwłaszcza w ilustracjach do „Księgi Rut"). Kreskowy i wybitnie niewalorowy jest także reprodukowany tu drzeworyt Krawczenki. Natomiast niektóre ryciny tego grafika do „Portretu" Gogola są rozwiązane walorowo, gdyż chodziło w nich o wyrażenie efektu światła księżycowego — przez biel w otoczeniu różnych gradacji szarości.
Drzeworyt kreskowy możemy uważać za jedno z najbardziej zasadniczych ujęć ksylograficznych rzeczywistości. Istnieją oczywiście inne, wśród nich wymienimy przede wszystkim drzeworyt fakturowy. Drzeworytem fakturowym nazwiemy taką rycinę, w której każda z rozlicznych partii będzie inaczej rozwiązana cięciem rylca i inna w walorze. W takim drzeworycie nie powinno być dwóch tak samo ciętych płaszczyzn ani jednakowej szarości walorów.



FAWORSKIJ. Drzeworyt „Domku w Kołomnie" Puszkina.



GONCZAROW. Drzeworyt do „Dzikich ludzi" Iwanowa.

W podobnym ujęciu zbliżają się te ryciny do malarstwa, przy czym kolor zastępuje sposób cięcia. Rozbija się zasadniczą czerń płaszczyzny drzeworytniczej stosując b i a ł ą k r e s k ę lub jej rozliczne warianty (punkt, przecinek itd.) na ciemnym tle. Drzeworyt fakturowy operuje przeważnie białym śladem na czerni. Jednym z najwcześniejszych typowych przedstawicieli takiego drzeworytu jest angielski grafik Bewick. Nieśmiałe jeszcze próby rozwiązania fakturowego znajdujemy w książkowych winietach osiemnastowiecznych z końca stulecia.

Oczywiście oprócz typu czystego, w najróżnorodniejszych jego wariantach, możemy sobie wyobrazić typy mieszane, np. drzeworyt kreskowo-fakturowy (i są takie ryciny). W takich wypadkach efekty fakturowe cięcia mogą być użyte do oddania faktury jakiegoś materiału, np. sierści zwierzęcia, a reszta wykonana sposobem kreskowym.

Wróble na dachu ćwierkały, że współczesny drzeworyt rosyjski jest kreskowy, tzn. czarny na białym tle. Ale ja w sowieckiej ksylografii widzę duże zmiany; coraz więcej tam rycin, które w równej, a może w większej jeszcze

mierze uwzględniają białą kreskę na czarnym tle i coraz więcej drzeworytów zupełnie fakturowych, w typie zgoła staroświeckim.

Ornament abstrakcyjny kreskowania u Faworskiego zostaje zastąpiony miąższem czerni, cieniowanej w bryłę białymi kreskami. U Gonczarowa ciemne sylwetki postaci zjawiają się na białym tle, ale cieniuje je biała kreska. Białe kropeczki i przecinki rozjaśniają czarną plamę. We frontispisie Faworskiego do „Noworocznej nocy" połowę terenu znaczą białe kreski. Białe linie określają tu drzewo i płot na czarnym tle. Białe cętki rozjaśniają lewy bok kompozycji, białe kreski — przecinki — dół ryciny. Postacie w grafice Faworskiego są teraz bardziej plastyczne i naturalistyczne. Obwoluta Budogoskiego do książki Dickensa jest przykładem drzeworytu fakturowego. Do tego typu możemy zaliczyć również ryciny Miulhaupta.

Wszystkie te zmiany zmniejszają do pewnego stopnia tak znaczną zasadniczo różnicę między drzeworytem rosyjskim a polskim. Z drugiej strony przyczyniają się także do tego i wpływy poprzedniego typu ksylografii sowieckiej u nas.



FAWORSKIJ. Drzeworyt do „Nocy noworocznej" Spaskiego.



BUDOGOSKIJ. Drzeworyt do „Wielkich nadziei" Dickensa.

Cały ten ruch w dziedzinie techniki i nowych rozwiązań formalnych nie trąci bynajmniej jakimś rewolucyjnym nowatorstwem. W gruncie rzeczy technika ksylografii rosyjskiej jest dość konserwatywna i krąży ciągle wokół drzeworytu z pierwszej połowy XIX stulecia. Nowe natomiast, świeże, śmiałe i po-

mysłowe są sposoby stosowania tej techniki i kontrastowania jej efektów. Nowe i nieoczekiwane są także koncepcje kompozycyjne. Nie należy do tych nowości (choć wielu grafikom się zdawało) zerwanie z kompozycją w prostokącie. Nie liczono się z prostokątem klocka drzeworytniczego bardzo często w wieku XIX i to nie tylko wtenczas, gdy chodziło o winietę. Przykładów może nam dostarczyć znana „Witolorauda“, ilustrowana przez Wincentego Smokowskiego *).

*) Z przyczyn od autora niezależnych zagadnienie drzeworytu fakturowego w Rosji nie zostało dostatecznie poparte materiałem ilustracyjnym.



Konfucjusz. Według reprodukcji kamiennej obrazu Wu-Tao-tsy z VIII w. (ryc. 1).



PEKIN. Bóstwo Słońca.(ryc. 2)

CHIŃSKI DRZEWORYT LUDOWY

Dzięki uprzejmości p. doc. Witolda Jabłońskiego, reprodukujemy kilka przykładów najbardziej charakterystycznych dla wielu odmian współczesnego drzeworytu chińskiego.

W chińskim drzeworycie ludowym przejawiają się popularne, nieuświadomione aspiracje artystyczne. Większość tych drzeworytów nosi charakter religijny i zostaje na usługach kultu. Tematowo najczęściej związane są one z noworoczną odmianą świata i kalendarzowymi świętami. Najpopularniejszymi postaciami są bóstwa strzegące i protegujące, np. protektorzy różnych zawodów.



PEKIN. 5 bogów dróg (ryc. 3).

Główne centra tej sztuki znajdują się często w małych miasteczkach i pracują dla całych okręgów. Każdy taki okręg ma swój odrębny styl, przejawiający się w doborze barw i odmianach technicznych. Przedsiębiorstwa drukarskie są to na ogół małe oficyny, zaopatrzone w zapas płyt starych, którymi ciągle operują. Fakt ten wpływa w znacznym stopniu na zachowanie stylu. Wielkie nakłady odbitek, które drukuje się przez cały rok, są obliczone na zapotrzebowanie świąt noworocznych. Chiński drzeworyt jest spokrewniony ze starym chińskim sposobem reprodukowania przy pomocy płyty kamiennej (kamienioryt). Rozkwit tej techniki przypada na dynastię Sung (960—1280). Charakterystyczny dla efektu techniki rytowania na kamieniu jest rysunek linearny biały na czarnym tle, typowy dla okresów wczesnych, ale współcześnie również uprawiany.

 Formaty tych reprodukcji z kamienia dochodzą do wielometrowych wymia-

rów. Pochodzenie zarówno druku, jak i drzeworytu wiąże się z ową techniką. Oryginał załączonego tu Konfucjusza wynosi 180×90 cm. Wydrukowany jest czarną farbą na cienkin chińskim papierze, a następnie podklejony grubszym. Całość ma formę rulonu, który można nawinąć na wałek drewniany.

Najbliżej spokrewnione z tą techniką są drzeworyty pekińskie. Operują one także linią — tylko czarną na białym tle, są więc jakby pozytywem dla analogicznych negatywnych reprodukcji z kamienia. Są one poza tym bardziej rasowe od drzeworytów innych dzielnic Chin, gdyż płyta drzeworytnicza ma



KIA-KIANG, prowincja Sycznan. Symbole weselne (ryc. 4).



360 *FUNG-HIEN. Prowincja Szens. Bóg domowego ogniska z małżonką (ryc. 5).*



MIEN-CZON, prowincja Sycznan. Bóg odźwierny (rys. 6).



KIA-KIANG, prowincja Sycznan. Bóg Odźwierny (ryc. 7).

tu znaczenie decydujące — podmalunki grają podrzędną rolę. W podmalunkach najczęściej występuje kolor żółty i czerwony, które mają znaczenie kultowe, magiczne. Plamy barwne na ogół nie liczą się ściśle z rysunkiem, ale podkreślają centralną kompozycję układu.

Wielobarwne drzeworyty posługują się: 1. wieloma płytami, 2. jedną płytą rysunkową i patronami, 3. jedną płytą rysunkową i podmalunkami ręcznymi, czasem bardzo bogatymi.

 Procedura odbijania wygląda w ten sposób. Najpierw płyta rysunkowa dla



MIEN-CZON, prow. Sycznan. Bóg Odźwierny. (w stadium podmalunków) (ryc. 8). (ryc. 8).

orientacji drukującego jest odbita na papierze, rozwodniona mało widoczną farbą; następnie idą warstwy podmalunków patronowych lub ręcznych, pędzlowych; na koniec odbija się po raz drugi płytę rysunkową, przeważnie czarnym kolorem, choć często występuje kolor srebrny, zwłaszcza w partiach ornamentalnych.
Efekty plamy rozwianej uzyskiwane są tu przez użycie tamponu (ryc. 7). Motyw ornamentalny, powtarzający się na szatach, najczęściej wykonany jest oddzielnym stempelkiem.



MIEN-CZON, prowincja Sycznan. Bóg Odźwierny (fragment) (ryc. 9).

W drzeworycie ręcznie podmalowanym kolor ma integralne znaczenie, kontur wykonany w drzeworycie niejednokrotnie ma znaczenie pomocnicze. Drzeworyty 8 i 9 przejrzyście obrazują poszczególne etapy tej techniki. Wierzchnia płyta rysunkowa w drzeworycie 9 jest wykonana kolorem srebrnym.
Drzeworyty wielobarwne, wykonane całkowicie na deskach, są wśród drzeworytów ludowych rzadsze. Natomiast są dziedziną bardzo rzadkiego drzeworytu artystycznego.

BIBLIOGRAFIA DRZEWORYTNICTWA

zestawiła Zofia Ameisenowa

TECHNIKA DRZEWORYTU I TEORIA ZDOBNICTWA KSIĄŻKI

Papillon J. M. Traité historique et pratique de la gravure en bois. Paris 1766, vol. 1—3.
Chatto William Andrew and *Jackson John.* A treatise of wood-engraving. London. 1839. Rytowanie na drzewie. Drzeworyty (Bibl. Warszawska, 1841. T. III, str. 660).
Schosler M. Die Schule der Holzschneidekunst. Leipzig, 1866.
Didot A. Firmin. Essai typographique et bibliographique d'histoire de la gravure sur bois. Paris, 1863.
Hamerton P. G. The art of american wood-engraver. New York, 1892.
Bracquemond Félix. Trois livres. Etude sur la gravure sur bois... Paris, 1897.
Blau F. Holzschnittechnik. Strassburg, 1913.
Reichensteinówna Olga. Szata ilustracyjna książki (Problemy i postulaty). Lwów, 1929.
Cieślewski Tadeusz syn. Drzeworyt w książce, tece i na ścianie. Warszawa, 1936.

HISTORIA DRZEWORYTNICTWA

Dzieła ogólne.

Heller Józef. Geschichte der Holzschneidekunst. Bamberg, 1823.
Linton W. J. The masters of wood-engraving. New Haven — London, 1889.
Hirth Georg und *Muther Richard.* Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München, 1889—1891.
Gusman P. La gravure sur bois et l'éparge sur métal de XIV au XX siècle. Paris, 1916.
Friedländer Max-Josef. Der Holzschnitt. Berlin, 1917.
Kristeller Paul. Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin, 1921.
Westheim Paul. Das Holzschnittbuch. Berlin, 1921.
Glaser Curt. Der Holzschnitt. Berlin, 1920.
Bock Elfried. Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin (1930).

Drzeworytnictwo w poszczególnych krajach w. XV—XVIII.

Weigel T. O. und *Zestermann A.* Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig, 1865, vol 1—2.
Schreiber W. L. Handbuch der Holz-, und Metallschnitte des XV Jahrhunderts. Leipzig, 1926—1930, vol 1—8.
Einblattdrucke, des XV Jahrhunderts herausgegeben von Paul Heitz. Strassburg, 1906—1936, vol. 1—87.
Schramm Albert. Der Bilderschmuck, der Frühdrucke. Leipzig 1920—1936, vol. 1 —
Glaser Curt. Gotische Holzschnitte. Berlin (1924).
Worringer Wilhelm. Die altdeutsche Bücherillustration. München, 1919.
Podoski Wiktor. Początki drzeworytu. Warszawa, 1930.
Lemoisne P. A. Les xylographies du XIV-e et du XV-e siècle au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, vol. 1—2. Paris — Bruxelles (1929).
Blum André. Les origines du papier, de l'imprimerie et de la gravure. Paris, 1935.
Hind A. A introduction to the history of woodcut with detailed survey of work done in the XV. century, vol 1—2. London, 1935.
Manteuffel K. Zoege von. Der deutsche Holzschnitt. München. 1921.
Muther Richard. Die deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance. 1466—1530. München — Leipzig, 1884.
Stadler F. J. Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV, Jrhts. Strassburg, 1913.
Ameisenowa Zofia i Birkenmejer Aleksander. Katalog wystaw stu pięćdziesięciu ilustrowanych druków XV wieku. Zawiera: Zarys dziejów drzeworytnictwa ilustracyjnego w XV wieku. Kraków, 1935.
Lippmann F. The art of wood-engraving in Italy. London, 1888.
Kristeller Paul. Early florentine woodcuts. London, 1891.
Kristeller Paul. Die lombardische Graphik der Reinassance nebst einem Verzeichnis von Büchern mit Holzschnitten. (Berlin, 1913).
Prince d'Essling. Livres à figures vénitiens. vol. 1—3 (Florence et Paris 1904 sq.).
Claudin Anatole. Histoire de l'imprimerie en France. vol. 1—4. Paris, 1900—1914.
Haebler Konrad. Der spanische Frühdruck. Leipzig, 1923.
Conway William M. The woodcutters of the Netherlands to the XV-th century. Cambridge, 1884.
Delen A. J. Histoire de la gravure dans les Pays-Bas. Paris — Bruxelles, 1924—1934.

Schretlen M. J. Dutch and flemish woodcuts of the XV-th century. London, 1925.
Dodgson Campbell. Catalogue of early german and flemish woodcuts preserved in the Departement of Prints... in the British Museum. London, 1903 sq.
Geisberg Max. Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Vol. 1—40 u. Registerband. München, 1923—1930.
Voss Hermann. Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Leipzig. (1910).
Burkhard Arthur. Hans Burgkmeir d. Aeltere. Berlin, 1932.
Lützow C. v. Dürers Holzschnittwerk. Nürnberg, 1882.
Koehler S. R. Albrecht Dürer. (Grolier Club Catalogue). New York, 1891.
Dodgson Campbell. Catalogue of early german woodcuts... vol. 1. A. Dürer. London, 1903.
Woltmann K. Holbein und seine Zeit. II. Aufl. vol 1—2. Leipzig, 1874—76.
Reichel A. Die Clairobseur-Schnitte des XVI, u. XVII u. XVIII Jahrhunderts. Leipzig—Wien, 1926.
Servolini Luigi. La Xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII. e XVIII. Lecco, 1930.
Korn W. Tizians Holzschnitte. Breslau. 1898.
Pawiński Adolf. Drzeworytnictwo polskie w wiekach dawnych: I (Tygodnik Ilustrowany. 1878. Nr. 158).
Betterówna Antonina. Polskie ilustracje książkowe XV. i XVI. wieku. (1490—1525). Lwów, 1929.
Piekarski Kazimierz i *Hałaciński Kazimierz.* Sygnety polskich drukarzy, księgarzy i nakładców. Kraków 1926—1929, zesz. 1—3,
Muczkowski Józef. Odbicia drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych. Kraków, 1849.
Mac Iver, Percival. J. B. Jackson of Battersea, (Ex The Connoisseur (XII 1918 i LXII 1922).

Drzeworytnictwo w wieku XIX.

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart hrsg. von Carl v. Lützow. I Der Holzschnitt. Wien, 1887.
Duplessis G. Les graveurs sur bois contemporains. Paris, 1854.
Glaser Curt. Die Graphik der Neuzeit. Berlin, 1922.
Delteil Louis. Manuel de l'amateur d'estampes des XIX. et XX. siècles. Paris, 1925, vol. 1.
Reichenstein-Mehlerowa Olga. Drzeworyt polski XX wieku. (Spraw. Tow. Nauk. we Lwowie, 1931).
Rümann A. Das illustrierte Buch des 19 Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland 1790—1860. Leipzig, 1930.
Bewick's Woodcuts. Impressions of upward of 2000 woodblocks engraved by T. and J. Bevick. London, 1879.
Dobson A. Thomas Bewick and his pupils. London, 1889.
Croal-Thomson D. Life and works of Th. Bewick. (London, 1903).
Rümann. A. Honoré Daumier. Sein Holzschnittwerk. München, 1914.
Roosevelt Blanche. Life and reminiscences of Gustave Doré. London, 1885.
Jerrold Blanchard. Life of Gustave Doré. London, 1892.
Olier E. Dore Gallery, containing 250... engravings with momoir of... London, 1886.
Delorme René. Gustave Doré. Paris, 1870—1880.
Rüman A. Gustave Doré. München. 1921.
Estignard. Jean. Gigoux, sa vie, ses oeuvres. Paris, 1896.
Lenormant Ch. Les Johannot. Paris, 1888.
Burty P. L'age du romantisme. Celestin Nanteuil. Paris, 1887.
Séche H. et *Bartout J.* Trois illustrateurs romantiques: Deveria, Johannot et Celestin Nanteuil (Ex Revue illustrée, vol. 15, 1903).
Marie Aristide. Un imagier romantique: Celestin Nanteuil. Paris, 1910.
Jordan M. Das Werk Adolf Menzels. München, 1905.
Dorgerloh A. Verzeichnis der durch Kunstdruck vervielfältigten Arbeiten A. Menzels. Leipzig. 1913.
Ponten Josef. Alfred Rethel, des Meisters Werke in 300 Abbildungen. Leipzig. 1911.
Manteuffel Kurt Zooge von. Alfred Rethels... Holzschnitte. (1926).
Budde K. L. Richters Volkskunst. Sein Holzschnitt vom Keim bis zur Blüte, 1904.
Hoff Joh. F. A. L. Richter Verzeichnis seines graphischen Werkes... 1877.
Weigmann. Moritz von Schwind. Stuttgart — Leipzig (1906).
Gerson Wojciech. Drzeworytnictwo polskie II, od 1842—1878 r. (Tygodnik Illustrowany 1878, Nr 158).
Dobrzycki i Piątkowski. Andriolli w sztuce i życiu społecznym. Warszawa, 1904.
Holewiński Józef. (Nekrolog w czasopiśmie Die Kunstchronik. N. F. XXVIII. 1916/17, str. 234).

R e g u l s k i Aleksander. Nekrolog w Tygodniku Illustrowanym. 1884. II. str. 330, 371.
Reichenstein-Mehlerowa Olga. S m o k o w s k i Wincenty. Warszawa, 1936.

Wiek XX.

Salaman Malcolm C. Modern woodcuts... (Studio Special Number 1919).
Pfister Kurt. Deutsche Graphik der Gegenwart. Leipzig, 1920.
Westheim Paul. Das Holzschnittbuch. Mit 144 Abbildungen nach Holzschnitten des 14—20 Jahrhunderts. Berlin, 1921.
Glaser Curt. Die Graphik der Neuzeit. Berlin 1922.
Delteil Louis. Manuel de l'amateur d'estampes des XIX. et XX. siècles, vol. 2. Paris, 1925.
W y s t a w a, pierwsza międzynarodowa drzeworytów w Warszawie. Warszawa, 1933.
Siedlecki Franciszek. Grafika polska w świetle krytyki zagranicznej. Warszawa, 1927.
Czarski Wacław. Grafika w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. 1926—1927. (Grafika Polska 1928).
Wallis Mieczysław. Der neuste polnische Holzschnitt. Die Schule des Skoczylas. (Pologne Litteraire. 1928, Nr 28).
K a t a l o g pierwszej wystawy drzeworytów Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt". Warszawa, 1929.
Mortkowicz Jakub. Le livre d'art en Pologne. 1900—1930. Warszawa, 1931.
Treter Mieczysław. Rozwój sztuki polskiej 1863—1936, str. 51—59. Grafika polska XIX i XX wieku. Warszawa, 1932.
Goryńska W. J. Contemporary wood-engraving in Poland. Ex The Print Collectors Quasterly 1935, vol. XXII., zesz. 4).
Cieślewski Tadeusz syn. Z. dziejów Rytu. (Plastyka, 1936, str. 140—180).
Siczyński W. Ukraińscy artyści graficy we Lwowie. (Grafika 1932, str. 17—29).
Seweryn Tadeusz. Drzeworyt współczesny. (Sztuki Piękne. T. IX. 1933, str. 429—454).
Leman I. I. Grawiura i litografia. St. Petersburg, 1913.
Gollerbach E. Istorija gravjury i litografii v Rossii. Moskwa, 1923.
Sidorov. A. A. Russkaja grafika a gody revoljucii. 1917—1922. Moskwa, 1923.
Varsavskij L. R. Ocerki po istorii sovremennoj gravjury v Rossii (drzeworyt i linoryt). Moskwa, 1923.
Mastera sovremennoj gravjury i grafiki, pod red. V. Polonskogo. Moskwa.
Gravjura na dereve (sbornik, wychodzi od r. 1926).
Vojnov V. Russkaja ksilografija za 10 let. Leningrad. 1927.
Czarski Wacław. Edmund B a r t ł o m i e j c z y k (Grafika Polska, 1926, str. 4—16).
Woźnicki Stanisław. Na marginesie pracy zawodowej S. O s t o j a - C h r o s t o w s k i e g o. (Plastyka, 1935, Nr 7, str. 129—134).
Niesiołowska-Rothertowa Zofia. St. Ostoja-C h r o s t o w s k i. (Arkady, 1936, str. 361—372).
Woroniecki Edward dr. Symbol a serce, czyli rzecz o grafice Tadeusza C i e ś l e w s k i e g o syna (Grafika, 1933, str. 21—36).
Catalogue de l'oeuvre gravé de Paul Emile C o l i n. 1913.
Ramanov N. I. V. F a l i l e j e v. Moskwa, 1923.
Ettinger Paweł. W. A. F a w o r s k i j. Kazań, 1926.
Smolik Przecław. Exlibrysy Karola H i l l e r a. Łódź, 1927.
Katalog wystawy grafiki... Stanisława J a k u b o w s k i e g o. Lwów, 1930.
Hałaciński Kazimierz. Exlibrysy St. J a k u b o w s k i e g o. Kraków, 1928.
Wellisz Leopold. Félix-Stanislas J a s i ń s k i graveur. Paris, 1934.
Esswein H. Eugen K i r c h n e r. München, 1904.
Singer H. W. The wood engravings of Walter Klemm. (Ex Studio vol. LIII.1911).
Fjodorov-Davydov. N. N. K u p r e j a n o v. Kazań, 1927.
Lotz-Brissoneau. A. Eaux-fortes, bois... d'Emile L a b o u r e u r.
Billiet J. Frans M a s e r e e l, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1925.
Havelaar Just. Het werk van Frans M a s e r e e l. Dentlaag, 1936.
Reichenstein-Mehlerowa Olga. Frans M a s e r e e l. (Ex Sztuki Piękne, 1933, luty).
Kuzmin M. i *Vojnov V.* D. J. M i t r o c h i n. Moskwa, 1922.
M i t r o c h i n D. J. i L i s c u k o v Ig. Gravjury na dereve. (tekst franc.). Moskwa,
Cieślewski Tadeusz syn. Drzeworyty M r o ż e w s k i e g o (Grafika, 1930, t. I, str. 11—17).
Schiefler G. Verzeichnis des graphischen Werks. Eduard M u n c h s. Berlin, 1907 i [1923].
Esswein H. Eduard M u n c h. München, 1905.
N i c h o l s o n William. (Monografia w zbiorze Contemp. Bril. Artists. ed. by. A. Rutherston). London, 1923.
Schiefler G. Das graphische Werk E. N o l d e s. Berlin. 1911.
Osborn Max. Emil O r l i k. Berlin. 1920.
Benois A. i *Ernst S.* A.P. O s t r o u m o v a - L e b e d e v a. Moskwa — Petrograd (1924).
Adarjukov V. J. Gravjury J. N. P a w ł o v a (1886—1921). Moskwa 1922.
Pavlov W. Pavel P a r l i n o v. Moskwa, 1933.

Fechler Paul. Das Graphische Werk Max Pechsteins. Berlin, 1921.
Holmes Ch. Charles Ricketts. London, 1932..
Woźnicki Stanisław. Władysław Skoczylas. Warszawa, 1935.
Wieczorkiewicz Antoni. Władysław Skoczylas. (Grafika Polska, 1926, str. 6—19).
Wystawa pośmiertna prac Władysława Skoczylasa. Katalog. Opracował T. Cieślewski syn. Warszawa, 1934.
Żakawec F. Maksymiljan Swabinsky. (Ex Sztuki Piękne. X. 1934).
Meier-Graefe Julius. Félix Vallotton. Berlin — Paris, 1898.
Godefroy Léon. L'oeuvre gravé de Félix Vallotton. Paris — Lausanne, 1932.
Cieślewski Tadeusz syn. Félix Vallotton. (Sztuki Piękne. T. X. 1934, str. 241—253).
Wallis Mieczysław. Wacław Wąsowicz. (Sztuki Piękne. T. III. 1926/27, str. 245—257).
Razumowskaja S., A. I. Krawczenko. Moskwa, 1935.

Drzeworyt ludowy.

Garnier J. Histoire de l'imagerie populaire à Chartres. Chartres, 1869.
Sokołowski Marian. Drzeworytnictwo u nas. I.Drzeworyty ludowe. (Sprawozdania Kom. do bad. hist. sztuki w Polsce. T. VI, str. 433—480).
Duchartre Pierre Louis et *Saulnier René.* L'imagerie populaire. Les images des toutes provinces françaises du XV. s. au Second Empire. Paris, 1925.
Bertorelli Achille. L'imagerie populaire italienne. Paris, 1929.
Van Heurck E. et *Beckenoogen G. J.* L'imagerie populaire des Pays-Bas. Paris. 1930.
Galauné Paulus. Lietuvin liaudies menas. Kaunas, 1930.
Popov P. M. Ksyłograficzny doszki Ławrskago Muzeji. Kiev, 1927.
Dobrowolski Marceli Nałęcz. Dawne obicia papierowe czyli kołtryny. (Przemysł, Rzemiosło, Sztuka. R. II, Nr. 2, str. 14—18).
Teka drzeworytów ludowych, dawnych. Warszawa, 1921.
Bystroń Jan Stanisław. Polskie drzeworyty ludowe. (Ex Sztuki Piękne. Rok V. Nr 1).
Piwocki Kazimierz. Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa, 1934.
Skoczylas Władysław. Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa, 1933.
Jabłoński Witold. Chiński drzeworyt ludowy. (Grafika, 1933, st. 5—19).

Drzeworyt japoński.

Tokuno T. Japanese Wood-cutting and wood-cut printing. Edited by S. R. Koehler. Washington, 1894.
Feunolosa E. F. A outline of the history of wood-engraving. 1901.
Succo F. Toyokuni und seine Zeit. Vol. 1—2. München, 1914.
Seidlitz Woldemar von. Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. III. Auflage. Dresden, 1921.
Kurth Julius. Die Geschichte des japanischen Holzschnitts. Vol. 1—3. Leipzig, 1925—1929.
Kurth Julius. Von Morunobu bis Hiroshige. Berlin, 1924.

K R O N I K A

W grudniu r. b. Rada Ministrów przyjęła następujący projekt ustawy o Instytucie Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego, utworzonego celem uczczenia Jego pamięci.

Zadaniem Instytutu jest badanie i zaspokajanie potrzeb nauki i sztuki polskiej przez popieranie wytwórczości naukowej i artystycznej, popieranie rozwoju piśmiennictwa naukowego i artystycznego, przeznaczonego dla kraju i zagranicy, współdziałanie w przygotowywaniu nowych kadr pracowników naukowych i artystycznych dla wszystkich dziedzin wiedzy, oraz sztuki czystej i stosowanej. Ponadto Instytut oddziaływa, aby twórczość naukowa i artystyczna znajdowała zastosowanie w rozwoju kulturalnym, społecznym i gospodarczym Polski.

Celem spełnienia swych zadań Instytut utrzymuje styczność z ośrodkami pracy naukowej i artystycznej dla zapewnienia sobie stałej orientacji w ich działalności i potrzebach, organizuje i popiera planowe prace zbiorowe w dziedzinie nauki i sztuki, subwencjonuje instytucje naukowe i artystyczne, inicjuje powoływanie do życia nowych instytucyj, bądź przyczynia się do ich powstawania, przyznaje zasiłki badaczom naukowym i artystom na ich prace naukowe i artystyczne oraz na zakup pomocy naukowych i artystycznych, przyznaje zasiłki na wydawanie dzieł z zakresu nauki i sztuki, popiera istniejące czasopisma naukowe i artystyczne oraz przyczynia się do powstawania nowych czasopism naukowych i artystycznych, zakupuje zbiory naukowe

oraz dzieła sztuki i przekazuje je odpowiednim instytucjom naukowym i artystycznym, udziela stypendiów naukowo-badawczych i artystycznych, współdziała z władzami i urzędami oraz z organizacjami społecznymi w zakresie przenikania osiągnięć nauki i sztuki do życia kulturalnego, społecznego i gospodarczego.

Instytut jest osobą prawną, siedzibą Instytutu jest m. st. Warszawa.

Na środki materialne Instytutu składają się: dotacje skarbu państwa, darowizny i zapisy, wpływy ze zwrotu subwencyj zwrotnych, wpływy przewidziane w innych przepisach prawnych.

Kuratorium Instytutu rozważa ogólne zagadnienia, związane z zadaniami i działalnością Instytutu oraz wysłuchuje sprawozdań Zarządu. Kuratorium obraduje pod przewodnictwem Prezydenta R. P. Członkami kuratorium są: prezes Rady Ministrów, minister Spraw Wewn., minister Skarbu, oraz minister Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. W razie nieobecności Prezydenta R. P. na posiedzeniu kuratorium, przewodniczy prezes Rady Ministrów.

W razie potrzeby, kuratorium na wniosek dyrektora Instytutu powołuje radę opiniodawczą Instytutu, która obraduje pod przewodnictwem dyrektora Instytutu i udziela opinii w sprawach jej przedstawionych.

Zarząd Instytutu sprawuje dyrektor, mianowany przez Prezydenta R. P. na wniosek prezesa Rady Ministrów. Dyrektor Instytutu podlega prezesowi Rady Ministrów. Prawa i zobowiązania skarbu państwa, wynikające z działalności Funduszu Kultury Narodowej, przechodzą na Instytut Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego.

Ustawa niniejsza wchodzi w życie z dn. 1 kwietnia 1937 r.

Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego ogłosił konkurs na projekt sarkofagu, w którym ma być umieszczona trumna ze zwłokami Marszałka Piłsudskiego.

W konkursie wziąć mają udział wszyscy artyści polscy.

Sarkofag ma stanąć w krypcie pod „Wieżą srebrnych dzwonów", lub też pod ścianą na wprost wejścia z przedsionka.

Warunki konkursu oraz załączniki do tych warunków otrzymać można w kierownictwie odbudowy zamku na Wawelu w Krakowie, lub też w Wydziale Wykonawczym Naczelnego Komitetu w Warszawie, ul. Szopena 1 m. 9, tel. 8.13.12, w godzinach urzędowych za zwrotem kosztów 5 zł.

Termin składania prac upływa dnia 15 marca 1937 r. o godz. 12-ej.

Katowice uzyskały nową placówkę artystyczną. Jest nią Wolna Szkoła Malarstwa im. Alex. Gierymskiego. Założycielami i pedagogami są: J. Jarema, Z. Pronaszko i Cz. Rzepiński. Stworzenie szkoły malarskiej w Katowicach jest poważnym etapem w kształtowaniu kulturalnego życia na Śląsku.

Sala honorowa pawilonu polskiego na Wystawie Międzynarodowej w Paryżu w r. 1937 będzie ozdobiona zbiorową monumentalną kompozycją rzeźbiarską, która będzie pomnikiem rozwoju przyszłej i współczesnej kultury polskiej. Do wykonania prac, związanych z tym dziełem, zaproszono artystów: pp. Kamińską, Belowa, Breycra, Dunikowskiego, Karnego, Kunę, Miszewskiego, Pietkiewicza, Strynkiewicza.

Niezależnie od tego wielkiego przedsięwzięcia, nad przygotowaniem innych prac rzeźbiarskich pracują artyści: Gros, Komaszewski, Masiak i Wojtowicz.

W r. 1933 powstał w Warszawie Komitet Przyjaciół Sztuki Polskiej, instytucja grupująca przedstawicieli kulturalnych sfer społeczeństwa, rozumiejących i doceniających znaczenie sztuki dla życia duchowego narodu. Założycielami Komitetu byli: pp.: Karol Bertoni, Jadwiga Bogacka, Maria Bogucka, Teodora Dąbrowska, Aleksander Dąbrowski, Bronisław Gembarzewski, Maria Gruberowa, Henryk Gruber, Roman Górecki, Maria Jędrzejewiczowa, Jan Kleczyński, Edmund Krzyżanowski, Katarzyna Kwilecka, Franciszek Kwilecki, Zofia Makowska, Stanisław Małkowski, Tadeusz Marczewski, Wanda Norwid-Neugebauerowa, Irena Nowicka, Kazimierz Pieracki, Tadeusz Pruszkowski, Franciszek Pułaski, Jadwiga Raczkiewiczowa, Edward Śmigły-Rydz, Jerzy Sienkiewicz, Zygmunt Słomiński, Kazimierz Sosnkowski, Janina Świątkowska, Izabella Szembekowa, Jan Szembek, Jadwiga Wierzejska, Zofia Wróblewska, Halina Zawadzka.

Celem Komitetu jest propaganda sztuki polskiej wśród najszerszych warstw społeczeństwa oraz moralne i materialne popieranie sztuki polskiej. Komitet w myśl programu popiera, propaguje i subsydiuje wystawy, konkursy, wydawnictwa artystyczne itp., zakupuje dzieła, organizuje loterie artystyczne i przychodzi z pomocą placówkom i organizacjom artystycznym oraz poszczególnym artystom, zakupując ich prace i stosując pomoc doraźną dla młodzieży i artystów bezrobotnych (stypendia, obiady). W akcji swojej Komitet współdziała ściśle ze wszystkimi stowarzyszeniami i organizacjami artystycznymi polskimi, których delegaci tworzą przy Zarządzie K. P. S. P. organ dorad-



T. MAKOWSKI. Myśliwy. Z wystawy pośmiertnej w I. P. S.

czy — „stałą konferencję delegatów organizacyj artystycznych".
Ostatnio uznając wydawnictwo Bloku Zw. Art. Plastyków p. t.: „Plastyka" za placówkę artystyczną, ze wszech miar godną poparcia i pożyteczną dla kultury artystycznej, K. P. S. P. przyjął udział w akcji Bloku udzielając „Plastyce" subsydium na r. 1936/37 w kwocie zł. 900. W grudniu r. b. K. P. S. P. organizuje przedświąteczną popularną sprzedaż dzieł sztuki (obrazy, rzeźby, grafika), nad którą to akcją objął protektorat Pan Wiceminister Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Prof. Józef Ujejski.
Zarząd K. P. S. P. na r. 1936/37 tworzą pp.: Prezes — Karol Bertoni, Wiceprezesi: Teodora Dąbrowska i Karol Hettlinger, Skarbnik — Marian Gniazdowski, Zast. — Jadwiga Wierzejska, Sekretarz — Zofia Makowska, Zast. — Kazimierz Molendziński, Hon. Przew. Sekcji Imprez — Izabella Szembekowa, Przewodnicząca — Wanda Szydłowska, Wiceprzew. — Maria Adamska i Katarzyna Kwilecka, Przew. Sekcji Pomocy Doraźnej — Tadeusz Pruszkowski, Przew. Sekcji Propagandy — Stanisław Kauzik, Przew. Sekcji Budowy Domu — Aleksander Dąbrowski, Czł. Zarządu: Antoni Bogucki, Tadeusz Karszo-Siedlewski, Stanisław Małkowski, Jadwiga Raczkiewiczowa, Edward Śmigły-Rydz, Kazimierz Sosnkowski, Janina Świątkowska, Zdzisław Woydat.
Komisja Rewizyjna: Ludwik Józef Evert, Edmund, Krzyżanowski, Jan Skrzypiński, Henryk Drozdowski, Stanisław Kądziałko.
Sąd Honorowy: Bronisław Gembarzewski, Henryk Gruber, Roman Górecki, Jan Kleczyński, Zast. — Michał Boruciński, Tadeusz Bylewski.

Tadeusz Cieślewski (syn). Drzeworyt w książce, tece i na ścianie. Uwagi polemiczne o rasowości drzeworytu.
Jest to broszura bardzo cenna ze względu na zajęcie pewnego ideowego stanowiska w stosunku do tej tak dziś ważnej dziedziny sztuki. Przy tym rozjaśnia ona dość rzeczywiście mętne na ogół podejście teoretyczne, stanowiąc ważny materiał dla krytyków jako uwagi artysty o zasadach i roli drzeworytu.
Zgodnie z najnowszym poglądem estetycznym, że dzieło sztuki musi być wyrazem techniki, w której zostało wykonane, Cieślewski uznaje za prawdziwy, fakturowy drzeworyt negatywny, biały na czarnym. Określając go jako „rasowy" stwierdza, że ten tylko odpowiada naturze drzeworytu, jasno odzwierciadlając technikę wykonania, tj. kasowania powierzchni klocka za pomocą ostrza metalowego.
Dzieje drzeworytu są zaprzeczeniem jego rasowości, idąc od drzeworytu faksimilowego, czarnego na białym do czasów dzisiejszych, odkrywających jego prawdziwe oblicze. W XV i XVI w. drzeworyt jest tylko techniką reprodukcji rysunku linearnego, w miarę rozwoju reprodukując nawet malarstwo, ciągle jednak będąc dalekim od drzeworytu fakturowego, który kształtuje się dziś dopiero.
Autor chce zupełnie wyodrębnić drzeworyt rasowy, co z punktu widzenia jego stanowiska estetycznego jest słusznem, choć neguje wartość faits accomplis, tj. całą historię drzeworytu.
Uwagi o drzeworycie w książce, tece i na ścianie noszą charakter polemiczny, oparty zresztą na poważnych podstawach. Drzeworyt w tece stanowi dla autora dzieło samoistne, niezależne od warunków zewnętrznych. Stąd może go cechować swoboda ujęcia artystycznego. Drzeworyt na ścianie musi być wizualny, dać się oglądać z pewnej odległości, co mu nadaje pewien ton.
Najtrudniejsze jest zagadnienie drzeworytu w książce. Wg pojęć dotychczasowych winien on działać tą samą fakturą co kolumna tekstu, tj. czarną linią na białym

tle i dlatego byłby zaprzeczeniem drzeworytu rasowego. Dlatego Cieślewski podaje w wątpliwość konieczność tej zasady. Z jednej strony rzuca myśl dostosowania faktury tekstu do ryciny, z drugiej, nieśmiało zresztą, zaznacza możliwość ich współdziałania na prawie kontrastu. Stąd wniosek, że „błędem jest narzucać rasowemu graficznie drzeworytowi fakturowemu estetyki druku czcionkowego".

Broszura stanowi bez wątpienia interesujące sprecyzowanie stanowiska artystycznego, stanowiska, które ma zresztą wszelkie cechy fanatycznej wiary.

Wywody są dobrze i pięknie zilustrowane. Zewnętrzna szata bardzo „bibliofilska", tym bardziej rażą błędy korekty. *B. Ł.*

Rocznik 1935—1936 Szkoły Przemysłu Graficznego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie. (Odbito w Szkole Przemysłu Graficznego w Warszawie).

„W dniu 20 września 1936 r. upłynęło dziesięć lat od daty otwarcia Szkoły Przemysłu Graficznego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego, jako jedynej u nas tego typu uczelni zawodowej, mającej na celu kształcenie pracowników dla potrzeb przemysłu graficznego w zakresie drukarstwa, litografii i fotochemigrafii.

„Grono organizatorów tej uczelni, skupiające się w Towarzystwie Kształcenia Zawodowego Grafików, zdawało sobie sprawę, że dotychczasowe metody kształcenia pracowników graficznych, polegające jedynie na odbyciu terminu w zakładach graficznych nastawionych na wymagającą pośpiechu wytwórczość, ograniczoną do wąskiej specjalizacji, w warunkach nie zapewniających systematycznego i ogarniającego całokształt zawodu kształcenia ucznia — nie mogły sprostać wymogom współczesnej techniki i nadążyć za jej postępem.

„Obok dawnych metod kształcenia należało, zdaniem organizatorów, stworzyć nowe źródło stałego dopływu nowocześnie pojętego elementu pracowniczego, który by posiadając tak praktyczną, jak i teoretyczną znajomość całokształtu swego zawodu, mógł z biegiem czasu zająć wśród szeregów pracowniczych przodujące miejsce jako czynnik postępu. Tym źródłem nowego typu pracownika miała być, według założeń organizatorów, powołana do życia w dn. 20 września 1936 r. Szkoła Przemysłu Graficznego".

Słowa powyższe czytamy na wstępie wydanego świeżo Rocznika Szkoły. Zeszyt ten, wydany starannie i estetycznie, zawiera oprócz normalnego sprawozdania z działalności Szkoły w roku szkolnym 1935/36 — listy personelu Szkoły i absolwentów za okres 1935/36 oraz zarys jej dziesięcioletniego rozwoju. Rocznik prezentuje się okazale dzięki licznym reprodukcjom, które między innymi dają szereg wielobarwnych kompozycji z zakresu grafiki użytkowej i liternictwa.

Dnia 20 grudnia w gmachu Szkoły (ul. Konwiktorska 2) uroczyście obchodzono dziesięciolecie istnienia Szkoły Przemysłu Graficznego, po czym nastąpiło otwarcie dorocznej wystawy prac uczniów Szkoły.

Z ŻAŁOBNEJ KARTY.

Dnia 28.IX.1936 r. zmarła w 29 roku życia ś. p. Hanna Henneberg-Kubicka. Zmarła studiowała w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Pruszkowskiego. Była członkiem stow. Loża Malarska oraz Bloku Z. A. P. Brała udział w wystawie Loży Malarskiej w r. 1932 w I. P. S. Przewlekła choroba i przedwczesna śmierć nie pozwoliła przejawić się w całej pełni ciekawie zapowiadającej się indywidualności. Wspomnienie pośmiertne pióra prof. Pruszkowskiego ukazało się w „Gazecie Polskiej" z dn. 4.X r. ub.

E. i M. SEIDENBEUTEL. Dziewczynka z gołąbkiem. Olej. Z jesiennej wystawy „Szkoły Warszawskiej" w I. P. S.



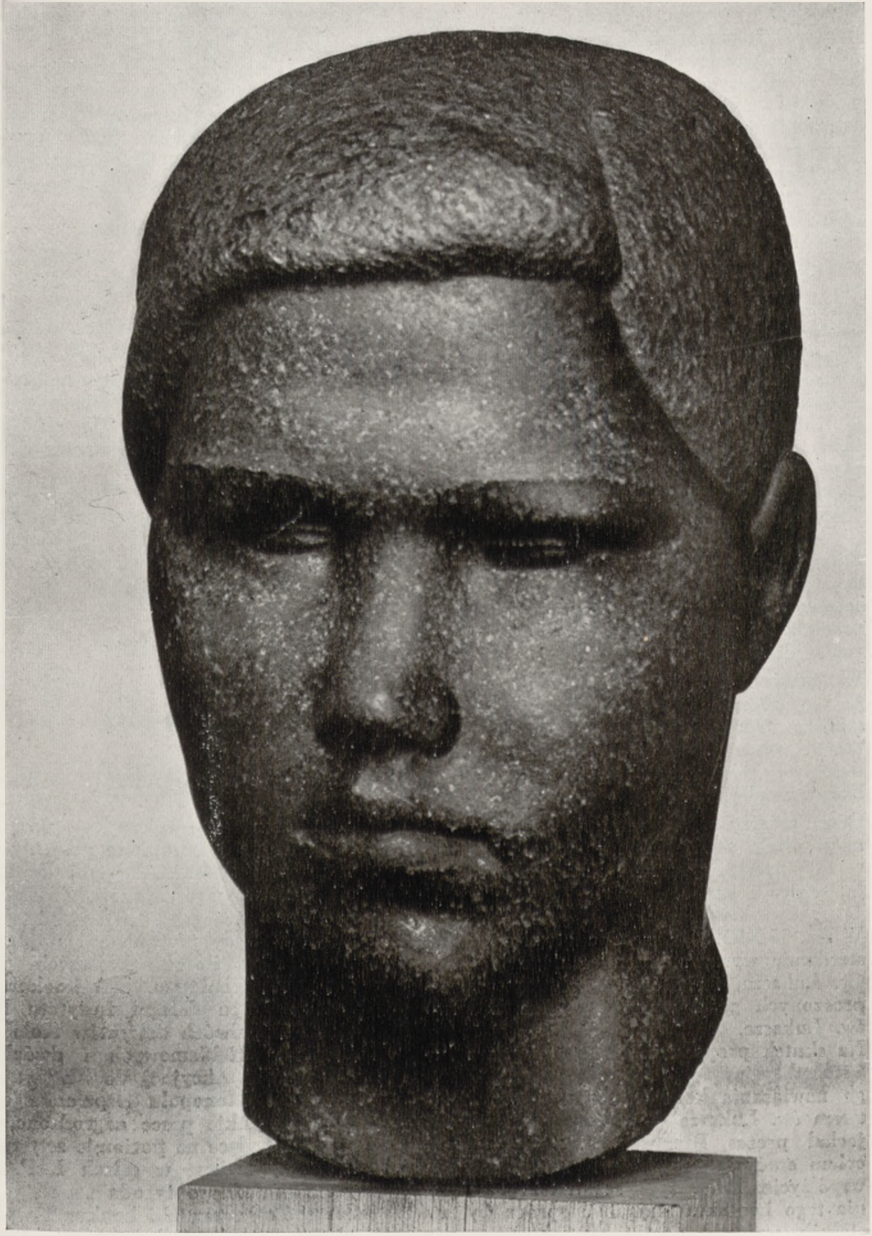
W Helsinkach, stolicy Finlandii, otwarto 24 października r. z. wystawę prac studentów warszawskich szkół artystycznych. Brali w niej udział słuchacze Akademii Sztuk Pięknych, Szkoły Sztuk Zdobniczych i Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Obejmowała ona prace z zakresu grafiki artystycznej, użytkowej i książki, tkactwa, rzeźby i kucia w metalu, ceramiki, architektury wnętrza i dekoracji teatralnej.

Wystawa ta, nad którą protektorat objęli ministrowie oświaty obu krajów miała powodzenie szalone. Prasa jednogłośnie stwierdziła wysoki poziom artystyczny wystawy. Wystawione prace były również przedmiotem studiów artystów fińskich.
Wystawa została zaprojektowana i zorganizowana przez Sekcję Fińską Polskiego Akademickiego Związku Zbliżenia Międzynarodowego „Liga", jako impreza kulturalna przeznaczona w pierwszym rzędzie dla młodzieży fińskiej.
Kierownictwo artystyczne zostało powierzone na miejscu arch. R. Schulidrowi z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Minister Propagandy Rzeszy Niemieckiej dr Goebbels wydał ostatnio rozporządzenie mające „uregulować" krytykę teatralną i artystyczną. Nazwa, a nawet pojęcie „krytyk" zostały urzędownie skasowane i zastąpione nazwą sprawozdawcy artystycznego. Rozporządzenie postanawia poza tym, że każde sprawozdanie artystyczne musi być podpisane pełnym imieniem i nazwiskiem, celem zapewnienia Ministerstwu Propagandy kontroli nad osobą sprawozdawcy. Praca na tym polu uzależniona będzie od specjalnego zezwolenia. Zasadniczym warunkiem uzyskania „patentu" na wykonywanie tej czynności będzie zdobycie specjalnego wykształcenia oraz ukończenia 30 lat życia.



M. GROMAIRE. „Parade". Akwaforta. Z wystawy w I. P. S.



AUGUST ZAMOYSKI. Wierka. Granit polski. Z wystawy zbiorowej artysty w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie.

W związku z owym dekretem Hitlerowskim, ustanawiającym nową kategorię „obiektywnych sprawozdawców“, włoska „La Tribuna“ w dłuższym artykule p. t.. „Czy znieść krytykę?“ występuje przeciwko takiemu uszczuplaniu zadań krytyka i przeciwko ewentualnym zamiarom naśladowania niemieckiego dekretu w Italii faszystowskiej. „Dla nas, faszystów, których hymnem jest „Giovinezza“ — młodość, jest nie do pomyślenia, granica wieku, potrzebna dla wypowiedzenia sądu o dziele sztuki — pisze „Tribuna“. — Właśnie krytyce zawdzięczać należy przyswojenie szerszemu ogółowi nowych dzieł sztuki. Bez misji krytyki ani Ibsen, ani Pirandello nie dotarliby do publiczności“.

Artykuł ten wywołał duże zainteresowanie w kołach literackich i artystycznych italskich tym większe, że autorstwo jego przypisywane jest jednemu z czołowych przedstawicieli krytyki faszystowskiej, Silvio d'Amico.

Zarząd miasta Wenecji uchwalił zorganizować wystawę Tintoretta. Mieścić się ona będzie w historycznym pałacu Rozzonico, gdzie przed 2 laty urządzona była zbiorowa wystawa dzieł Tycjana.

W galeriach i kościołach włoskich znajduje się obecnie około 60 prac malarskich mistrza Jacopo Robustiego, zwanego Tintoretto, poza granicami Italii — około 150 dzieł, w tym największą ilość posiadają muzea madryckie.

Organizatorzy spodziewają się zebrać w Wenecji około 200 płócien mistrza, włączając w to portrety, rysunki i mniej znane dzieła, szkice i studia.

W dn. 15.XI.1936 r. została otwarta w Amsterdamie wystawa holenderskiego Związku św. Łukasza, na której w charakterze zaproszonych gości wystąpiło nasze Bractwo św. Łukasza.

Na skutek propozycji wysuniętej przez holenderski Związek, a dotyczącej ściślejszego nawiązania kontaktu z tutejszym Bractwem św. Łukasza — do Amsterdamu wyjechał prezes Bractwa kol. J. Zamoyski celem omówienia bliższych szczegółów tego współżycia. Pierwszym rezultatem nawiązania tego kontaktu mają być oprócz wystaw stałych wyjazdy wymienne członków obu ugrupowań.

KONKURS NA PUDEŁKA DO ZAPAŁEK.

Spółka Akcyjna do Eksploatacji Państwowego Monopolu Zapałczanego w Polsce, za pośrednictwem Instytutu Propagandy Sztuki, przy współudziale Koła Artystów Grafików Reklamowych, ogłasza konkurs publiczny na projekty etykiet na ozdobne pudełka do zapałek.

Konkurs ma dwa zadania:

a) sześć projektów na pudełka do zapałek o typie luksusowym (etykieta 51,5×34,5 mm);

b) jeden projekt na pudełko o zupełnie odrębnym typie, ze względu na jego mniejszy format (etykieta 40×25 mm).

Na wszystkich projektach należy uwzględnić napis, nie większy niż 2 mm „Polski Monopol Zapałczany“. Do realizacji przewiduje się technikę offsetową; kolorów nie więcej niż pięć.

Termin nadsyłania prac upływa dn. 1 lutego 1937 r. Prace, opatrzone godłem, należy kierować do I. P. S., W-wa, Królewska 13. Za najlepsze projekty przyznane będą następujące nagrody:

w grupie *a.*

złożonej z 6 rysuków:	I. —	zł	600
	II. —	„	400
	III. —	„	250
oraz ewentualne zakupy	— po	„	150

w grupie *b.*

złożonej z 1-go rysunku:	I. —	„	250
	II. —	„	150
oraz ewentualne zakupy	— po	„	50

Nagrodzone i zakupione projekty stają się własnością Spółki Akcyjnej do Eksploatacji Państwowego Monopolu Zapałczanego w Polsce.

Nagrody będą przyznane i wypłacone bez względu na ilość nadesłanych projektów i poziom konkursu. Sąd konkursowy stanowią: jeden delegat Instytutu Propagandy Sztuki, dwóch delegatów Koła Artystów Grafików Reklamowych i dwóch delegatów Spółki Akcyjnej do Eksploatacji Państwowego Monopolu Zapałczanego w Polsce. Wszystkie prace nagrodzone, zakupione oraz będące na poziomie artystycznym — będą wystawiane w salach I. P. S. przez przeciąg jednego tygodnia.

Szczegółowe warunki konkursu wydaje bezpłatnie sekretariat Instytutu Propagandy Sztuki (Warszawa, Królewska 13).

Redaktor: Mieczysław Schulz. **Wydawca: Eugeniusz Arct.**

Zakł. Graf. B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa. Składał: Gustaw Załuski. Tłoczył: L. Smoleński i F. Gogol.

SPÓŁDZIELNIA ARTYSTÓW

ŁAD

BIURO I ZARZĄD UL. GÓRCZEWSKA 14
TELEFON 248-53

SALA WYSTAW I SKLEP W WARSZAWIE
KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 13
HOTEL EUROPEJSKI
TELEFON 254-82

SKLEP W KATOWICACH
PLAC MARSZ. J. PIŁSUDSKIEGO, POCZTOWA 1

MEBLE, TKANINY, KILIMY, DYWANY, CERAMIKA, NAGRODY SPORTOWE

URZĄDZENIE WNĘTRZ

WŁASNE PRACOWNIE

WŁASNE PROJEKTY

ŁAD

SPÓŁDZIELNIA ARTYSTÓW

PKO
PEWNOŚĆ
ZAUFANIE